

sanat yazıları

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI / 2017 KASIM / SAYI: 37 - ART WRITINGS / 2017 NOVEMBER / NO: 37

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

Sanat Yazıları, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan V. **Prof. Mümtaz Demirkalp**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

e-ISSN: 2458-8903

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
06800 Beytepe / Ankara

Yayın Kurulu

Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan) (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Hacettepe Ü. GSF)
Yrd. Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol (Hacettepe Ü. GSF)
Yrd. Doç. Seval Şener (Hacettepe Ü. GSF)
Öğr. Gör. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Duygu Kornışor Çınar (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Gözde Mulla (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Vildan Türkkan (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Engin Sarı (Hacettepe Ü. GSF)
Uzm. Tanzer Arıç (Hacettepe Ü. GSF)

Grafik Tasarım (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)

Öğr. Gör. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)

Tasarım Uygulama

Arş. Gör. Seza Soyluçiçek (Hacettepe Ü. GSF)

37. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. İsmail Ateş (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Refa Emralı (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Hakkı Engin Giderer (Abant İzzet Baysal Üniv. GSF)
Prof. Dr. Kıymet Giray (Ankara Üniv. Edebiyat Fakültesi)
Prof. Necla Rüzgar Kayıran (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Cebail Özgün (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Ferhat Özgür (Düzce Üniv. GSF)
Prof. Dr. H. Yakup Öztuna (Dokuz Eylül Üniv. GSF)
Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi GSTMF)
Prof. Candan Terviel (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Tansel Türkdöğün (Gazi Üniv. GSF)
Prof. Dr. Meltem Yılmaz (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mehmet Yılmaz (Gazi Üniv. GSF)
Doç. Nur Ayalp (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniv. GSTMF)
Doç. Zuhâl Boerescu (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Ulusallararası Kıbrıs Üniversitesi GSTMF)

Doç. Dr. Gülsüm Depeli (HÜ İletişim Fakültesi)
Doç. Dr. Özge Yalçın Ercoşkun (Gazi Üniv. Mimarlık Fakültesi)
Doç. Tevfik İnanç İlisulu (Başkent Üniversitesi GSTMF)
Doç. Dr. Murat Kılıç (Kırıkkale Üniv. GSF)
Doç. Dr. Seher Kurt (Mustafa Kemal Üniv. GSF)
Doç. Selin Sepici Mutdoğan (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Melike Taşçıoğlu (Anadolu Üniv. GSF)
Yrd. Doç. Birsan Giderer (Abant İzzet Baysal Üniv. GSF)
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koca (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Aysun Aydın Öksüz (Karadeniz Tek. Üniv. MF)
Yrd. Doç. Hüseyin Özçelik (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Lütfi Özden (Düzce Üniv. GSF)
Yrd. Doç. Zülfikar Sayın (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu (Başkent Üniversitesi GSTMF)
Yrd. Doç. Şinasi Tek (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Emre Demirel (HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi)


İsteme Adresi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61 / www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr
Basım Tarihi: 2017
Baskı Adedi: 500 adet

<http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr>

 @sanatyazilari

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Makaleler, www.sanatyazilari.hacettepe.edu.tr adresinde bulunan Makale Takip Sistemi üzerinden MTS Yazar Girişi yaparak gönderilmelidir. Yazarlar, MTS Yazar Giriş kısmından sisteme üye olarak makalesini ve makalesinde yer alan görselleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede yazarın adı soyadı ve iletişim bilgileri (akademik ünvan, görev yaptığı kurum, adres, telefon numarası ve elektronik posta adresi vb.) yer almalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olmalıdır.

Makalenin başlığı büyük harflerle sola dayalı, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.,

Örnek:

Yrd. Doç. AXXX DXXXX

Xxxxx Üniversitesi Xxxxxx Fakültesi Xxxx Bölümü

Semt/Şehir

Tel: 0 XXX XXX XX XX

GSM: 05XX XXX XX XX

E-Posta: xxxxxx@xxxxx

MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)

Öz: *Xxxxxx xxxxxxxx xxxxx. Xxxxx xxxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxx xxxxx.*

(En çok 150 sözcük)

Anahtar Sözcükler: *Xxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (En az 3 sözcük)*

TITLE OF ESSAY IN ENGLISH (Times New Roman, 9 point size, italic)

Abstract: *Xxxxx, xxxxx xxxxxxx xxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxxx xxx. Xxxxx, xxxxx*

xxxxxx xxx. (The most 150 words)

Keywords: *Xxxxxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (The least 3 words)*

Metin içinde kullanılan görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Bkz. Örnek 1, Örnek 2).

Görseller, metin içindeki numaralarıyla (Örn: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel (şekil, tablo) 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. Görseller sisteme yüklenirken, bütün görseller tek bir rar ya da zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

Örnek 1:

Kitaptan alınan görseller

Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.

Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Örnek 2:



Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.

Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

Elektronik Kaynaktan alınan görseller

Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı /
Çalışmanın Orijinal Adı.

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl. Ağ adresi



Görsel 2. Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds.

Tate. Erişim: 20.12.2014. goo.gl/sqFQw

Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler, ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (bkz. Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlelerin sonunda yer almalıdır (bkz. Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (bkz. Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (bkz. Örnek 6).

Örnek 3:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 4:

Arthur Danto, “Sanat Nedir” adlı kitabında “Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti” diye yazmaktadır (2014, s. 17).

Örnek 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pence-reden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilen, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (bkz. Örnek 7).

Örnek 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya’da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17).

İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (bkz. Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

Örnek 8:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*¹ olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (bkz. Örnek 9).

¹ Açıklama ve italik Arthur Danto’ya aittir.

Örnek 10:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı*, s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s.150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özgül, Çev.). İstanbul: Kalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, s. sayfa numaraları.

Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). Tez Adı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. Dergi/Yayın Adı, s. (varsa) sayfa numarası.

Erişim: Gün Ay Yıl. Ağ adresi

Artun, Ali. (2014). “Sanatın Özerkliği Üzerine”, e-skop. Erişim: 20.10.2014. goo.gl/Kq9UbG

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl. Ağ adresi

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. goo.gl/xuNntG

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası Link Kısaltma

Elektronik kaynaktan kullanılan görsellerin ağ adresi URL Shortener kullanılarak kısaltılmalıdır.

Örnek 11

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl. Ağ adresi

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. goo.gl/MRhweQ

Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayın kılavuzuna başvurulmalıdır.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

GÖRÜNEN TARAFIN GÖRÜNMEYENİ

(CORNELIS NORBERTUS "RESMİN TERS TARAFI" ESERİ ÜZERİNE)

THE UNSEEN SIDE OF WHAT IS SEEN (ON CORNELIS NORBERTUS' WORK "THE REVERSE OF A FRAMED PAINTING")

199 - 208

ŞEMSİ ALTAŞ

(POST) MODERN BİR MİT OLARAK IZGARA:

EISENMAN'IN KAVRAMSAL MİMARLIĞININ BAŞI VE SONU

GRID AS A (POST) MODERN MYTH: THE BEGINNING AND THE END OF EISENMAN'S CONCEPTUAL ARCHITECTURE

209 - 228

YRD.DOÇ. DR. YUSUF CİVELEK

KONSER SALONLARI İÇ MEKAN TASARIM UNSURLARININ ORKESTRA

SANATÇILARI ÜZERİNE ETKİSİ: TÜRK SİLAHLI KUVVETLERİ BANDO

OKULU KONSER SALONU ÖRNEĞİ

THE INFLUENCES OF INTERIOR DESIGN ELEMENTS OF CONCERT HALLS ON PERFORMERS: TURKISH ARMED FORCES HARMONY BAND SCHOOL CONCERT HALL EXAMPLE

229- 247

ÖZGÜR ELBAŞ, YRD. DOÇ. GÜLÇİN CANKIZ ELİBOL

SÜRDÜRÜLEBİLİR KAMPÜS YAKLAŞIMLARI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞMELER

SUSTAINABLE CAMPUS APPROACHES AND ADVANCEMENT IN TURKEY

249 - 269

AYNUR GÖKALP DURNA

BİLİM, MAKİNE VE SANAT: KESİŞMELER-ÇATIŞMALAR

SCIENCE, MACHINE AND ART: INTERSECTIONS-CONFLICTS

271 - 283

ARŞ. GÖR. ZAFER KALFA

OBEZ BİREYLERİN TELEVİZYONDA YAYINLANAN OBEZİTE İLE İLGİLİ KAMU SPOTLARININ GÖRSEL TASARIMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

OPINIONS OF OBESE INDIVIDUALS ON PUBLIC SPOTS RELATED TO OBESITY PUBLISHED ON TELEVISION

285 - 299

ÖĞR. GÖR. SONGÜL MOLLAOĞLU, PROF. DR. METİN COŞAR

**BİR TASARIMCI/EĞİTİMCİ BAKIŞ AÇISIYLA, İLK OKUMA VE YAZMA
ÖĞRETİMİNDE BİTİŞİK EĞİK YAZI MI, DİK TEMEL ABECE Mİ?**

WHETHER TO USE CURSIVE SCRIPT OR BASIC ALPHABET METHODS IN
FIRST YEAR'S LITERACY EDUCATION FROM A DESIGNER/INSTRUCTOR
VIEWPOINT?

301 - 329

PROF. **NAMİK KEMAL SARIKAVAK**

SERAMİK SANATINDA BRÜTALİST ETKİ

BRUTALIST EFFECT IN CERAMIC ART

331 - 347

DOÇ. **UFUK TOLGA SAVAŞ**

**ÖNEMLİ BİR MİMARLIK BELGELEME ARACI OLARAK SİNEMA
FİLMLERİ: SİVRİ AKILLILAR FİLMİ VE NEBİOĞLU TATİL KÖYÜ**

MOVIES AS AN IMPORTANT MEDIA TO DOCUMENT ARCHITECTURE:
SİVRİ AKILLILAR AND THE NEBİOĞLU HOLIDAY VILLAGE

349 - 360

YRD. DOÇ. **UMUT ŞUMNU**

DERLEME MAKALELERİ / COMPILATION ARTICLES

20. YÜZYIL SANATINDA GÜNDELİK HAYAT - SANAT İLİŞKİSİ

THE RELATIONSHIP OF THE DAILY LIFE AND ART IN THE ART OF 20TH
CENTURY

361 - 381

DOÇ. **SERAP EMMUNGİL KARAMANOĞLU**, ARŞ. GÖR. **GÖZDE MULLA**,
SEMRA KÖK BALI

ARMAN T. MANOOKİAN: KAYIP CENNETİN İMGESİ

ARMAN T. MANOOKIAN: THE IMAGE OF THE LOST PARADISE

383 - 394

ÖĞR. GÖR. **SEYED MEHDİ SEYED SAADATI**

SANAT YAZILARI DİZİN 36 ve 37

ART WRITINGS INDEX 36 and 37

395 - 400

SANAT YAZILARI - 2017 KASIM - SAYI: 37 - ISSN 1300 6665

MAKALELER / ARTICLES

*sanat
yazıları*

GÖRÜNEN TARAFIN GÖRÜNMEYENİ (CORNELİS NORBERTUS “RESMİN TERS TARAFI” ESERİ ÜZERİNE)

THE UNSEEN SIDE OF WHAT IS SEEN (ON CORNELIS
NORBERTUS' WORK “THE REVERSE OF A FRAMED PAINTING”)

ŞEMSİ ALTAŞ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

semsialtas@hotmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9986-8915>

Öz: Nesne, dış gerçeklik içerisinde kendisine alan açan ve zihne kendini dayatan bir kavramdır. Birçok sanatçı da dış gerçeklik içerisinde yer kaplayan nesneyi kendisine mal etmiştir. Bu sayede nesne sanatçının öznesi haline gelir. Peki, sanatçı nesnesiz bir dünya yaratmayı tercih ederse? Bu bağlamda bakıldığında Norbertus, Maleviç, Robert Ryman, Fludd ve Aleksander Rodçenko'nun eserleri izleyicisine nesnesizliği vaat etmektedir. Bu durum yokluk halinin tam karşılığıdır. İzleyici boşluk içerisinde boğulmaktadır. Tıpkı Norbertus'un 'Resmin Ters Tarafı' eserindeki gibi. Eserdeki boşluk izleyeni kendi içine çeken bir kuyudur. Aynı zamanda 'Resmin Ters Tarafı' görünen tarafın görünmeyen yüzüdür. Görünen kısım ardında var olan nesneliği bizden gizlemektedir. Nesne görünmeyen tarafın arkasına saklanmıştır. Bu nedenle göz görünen tarafa hapsolür, görünmeyen tarafı merak eder. Ussal haz görsel hazzı bastırır. Bu yolla eser, izleyiciye olası sorular sordurtur. İzleyici resmin diğer tarafına ilişkin olası anlam boşluklarını doldurma çabası içerisinde. Tüm bu anlamlandırma çabasına karşın sanatçı belki de sadece sıradan bir tuvalin arkasını resmetmek istemiş olabilir. Kim bilebilir?

Anahtar Sözcükler: Norbertus, Nesnesizlik, Boşluk, Yanılsama, Resmin Ters Tarafı.

Abstract: The object is a concept that opens up a field for itself in outer reality and imposes itself to the mind. Many artists have appropriated objects that take up space in outer reality. Thus the object becomes the artist's subject. What if the artist decides to create a world without objects? Examined in this context, the works of Norbertus, Malevic, Robert Ryman, Fludd, and Alexander Rodçenko promise objectlessness to the viewer. This state is the exact counterpart to the state of absence. The viewer drowns in emptiness. Just like in Norbertus's work "The Reverse of a Framed Painting". The emptiness in the work is a pit that draws in the viewer. At the same time "The Reverse of a Framed Painting" is the unseen face of the side that is seen. He hides from us the object that exists behind the part that is seen. The object is hidden behind

the side that is not seen. This is why the eyes are locked on the side that is seen, but curious about the unseen side. Rational pleasures suppress visual ones. Through this, the work makes the viewer ask plausible questions. The viewer attempts to fill in the possible blanks in meaning regarding the other side. Contrary to this effort to make sense of everything, maybe the artist simply wanted to depict the back of an ordinary canvas. Who knows?

Keywords: Norbertus, Objectlessness, Blank, Illusion, Reverse of a Framed Painting.

Görünen Tarafın Görünmeyeni (Cornelis Norbertus 'Resmin Ters Tarafı' Eseri Üzerine)

Doğa sanatçı için kullanılabilir bir nesnedir. Sayısız nesne doğanın yani dış gerçekliğin etrafına saçılmıştır. Sanatçı yaratım süreci içerisinde dış gerçekliğe saçılmış olan nesnelere her zaman geresinim duymuştur. Dış gerçekliği kimi zaman mimetik tavırla tuvaline taşıran, bazen de dış gerçeklikteki nesneyi özneleştirerek ona sahip olmuştur. Genel olarak 20. yy'a kadar yansıtmacı anlayışın sanat tarihine yön veren en güçlü anlatım biçimi olduğu söylenebilir.

Vasari'nin sanatı temsillik ile aynı düzlemde değerlendirmesi Kant'ın evrensel güzellik beğenisini desteklemektedir. Dolayısıyla bu beğeni estetiği sanatçıların uzun bir süre doğayı taklit etmesini teşvik etmiştir. Bu anlayış sanatçının gördüğü güzelliği olduğu gibi yansıtmasına neden olmuştur. Fakat daha sonra özellikle postmodern dönem ile gerçek nesneler sanat eseri haline gelmiştir. Duchamp, Oldenburg derken, George Segal'in yatağı karşımıza dikilmiştir. Sanat gerçeklik kavramını özellikle sorgulamaya başlamıştır. Sanatın felsefi yönü irdelenir hale gelmiştir.¹ Hausmann'ın sanatın öldüğünü ilan etmesi ve Duchamp estetiği², sanatı felsefeye hiç olmadığı kadar yakınlaştırmıştır. Çünkü Duchamp estetiği zihne hitap etmektedir. Sanat eseri izleyicisini düşündürüp, sorgulatmalıdır. Akıl ön plandadır. Bu bağlamda Kuspit'in örneğinden bahsetmek yerinde olacaktır. Kuspit'e göre, su dolu bir bardağın içine konan çubuk bükülmüş gibi görünür, ama aslında çubuk bükülmemiştir ve biz bunun farkındayızdır. Su gibi sanat da yanılısma aracıdır. Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır (Kuspit, 2010, s. 56). Sanat bir yalansa bu aldatmacanın teşhir edilmesi akıl yoluyla olacaktır. Peki, ama nasıl?

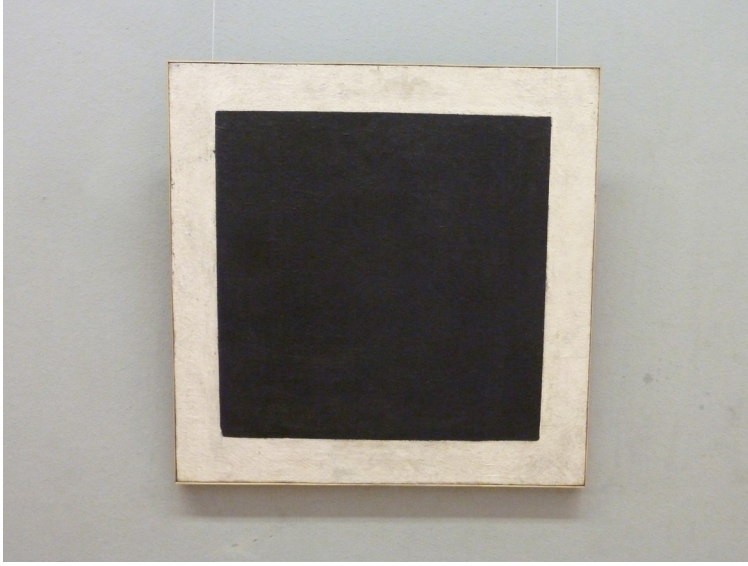
Kavramsallaşan ve düşünceye sevk eden sanat, yapıt okumayı gerekli kılmıştır. Bu bağlamda Soysal'ın bahsettiği gibi, yapıtı yöneten fikri çözmek gerekir. Yapıtın fikri, onu belirleyen biçim düşüncesi ve aynı zamanda yapıtın göstermek istediği şeyi görmek gerekir (2003, s. 29). Çünkü 20. yy sanatının izleyicisi/alıcısı açısından eser anlam maksatlıdır. En saf ve yalın düzlemlere indirgeniğinde bile sanat eseri izleyicisi tarafından anlam boşluklarının doldurulmasını beklemektedir. Bu bağlamda özellikle Cornelis Norbertus'un 'Resmin Ters Tarafı' (Görsel 3), Robert Fludd'un siyah karesi (Görsel 2), Maleviç'in kareleri (Görsel 1) olası anlam boşluklarının doldurulması için beklemektedir.³ Bu eserler izleyicisine nesnesiz, minimalist

¹ Sanatın felsefi yönünün ağır basmasından dolayı Danto Sanatın Sonu kitabında modernizmi manifestolar çağı olarak görmektedir.

² Kuspit, Duchamp estetiği ile ilgili olarak şöyle der; "Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkumdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında, özellikle de duygusal dilden sanatsal dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur. Benzer biçimde, izleyicinin eseri estetik dile çevirmesi de başarısızlığa mahkumdur, çünkü eserin içinde bulunan tutku dolu duygular bundan kaçarlar. Aslında Duchamp'a göre estetik, bu duyguları inkâr etmek için tasarlanmıştır. Estetik duygu engellenmiş duygudur" (2010, s. 40).

³ Robert Ryman'ın bembeyaz tabloları, Rodçenko'nun 'Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi' eseri, Eva Hesse'nin 'Asılmış' eserleri de nesnesizlik vaat eder ve olası anlam boşluklarının doldurulmasını beklemektedir.

bir dünya sunmaktadır. Sonsuzluk izleyicinin karşısındadır. Peki, ama ne anlatmaktadır? Ayrıca 1600'lü yıllarda yapılmış olan 'Resmin Ters Tarafı' eseri bizi neden bilinmeyen bir tarafla baş başa bırakmıştır?



Görsel 1. Maleviç, 1929, Siyah Kare / Black Square.
Haiku Deck. Erişim: 13.08.2017. goo.gl/JkMLGA



Görsel 2. Robert Fludd, 1617, Koyu Karanlıklar / Dark Darkness.
Radikal. Erişim: 13.08.2017. goo.gl/XTtJuo

Maleviç ve Fludd kuşkusuz farklı endişeler ışığında siyah karelerini ortaya koymuşlardır. “Maleviç süprematizmiyle, Platon gibi, gerçekliğin duyularla algılanması engelini aştı. İkisi de dünyanın, duyularımız aracılığıyla bildirilen halinin bir hayal olduğunu düşünüyordu” (Maleviç, 2013, s. 10). Yani sanatçı, algılanan dünyadaki nesnelerin gerçek nesneler olmadığını bu yüzden bunu yansıtanın da gereksiz olduğunu düşünmüştür. Maleviç sergilediği şeylerin boş geometrik şeyler olmadığını, nesnesizliğin duyumu olduğunu her defasında anlatır. Hatta Maleviç, *Nesnesiz Dünya* isimli Süprematizm manifestosunda şöyle der; “Sergilemiş olduğum ‘boş bir kare’ değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. ‘Nesnelerin’ ve ‘kavramların’ hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım” (Maleviç, 2013, s. 79-80). Yani sanatçı nesneleri anlamsızca tekrar etmeyerek nesnesiz dünyayı bizlere sunar.

Fludd ise ‘Koyu Karanlıklar’ (Görsel 1) çalışmasını boşluk ile Tanrı kavramlarını birbiri ile ilişkilendirir. Boşluğu karanlık olarak görür ve bu karanlığın içinde tanrı, kendi ışığı ile evrenin tüm varlıklarını yaratır. Saltık karanlığı simgeleyen bir dörtgen kurmuş önce, ardından da ışığın yılankavi bir biçimde karanlığın içinden belirişini resmeden ikinci bir dörtgenle onu tamamlamıştır (Batur, 1999, s. 35). Fakat yaklaşık 300 yıl önce sanatsal açıdan bu uç noktaya ulaşmak Robert Fludd kadar biz izleyiciler içinde oldukça değerli ve önemlidir. Yansıtmacı anlayışın egemen olduğu yıllarda sanatçının nesnesizliği tercih etmesi oldukça dikkat çekicidir.

Robert Fludd dışında 17. yy’da nesnesiz bir dünya sunan bir başka sanatçı ise Cornelis Norbertus’tur. Gerek Robert Fludd’un gerekse Cornelis Norbertus’un minimalist tavrıda nesnesizliği ve boşluğu tercih etmesi alışılmışın dışında bir durumdur. ‘Resmin Ters Tarafı’ eserinde sanatçı nesneyi gizleyerek nesnesiz bir düzlem yaratmıştır. Nesne oyun dışı kalmış ve uzay boşluğu gibi bir boşluk bizi kucaklamıştır. Biçim yoktur, anlatımcılık yoktur, var olan korkunç bir tuval yüzeyinin arka boşluğudur. Görülen bu boşluk⁴ ifadesizliğin ifadesidir.

⁴ Merleau-Ponty’ye göre imgeyi haysiyetli kılan, Bizans ikonalarında olduğu gibi, imgenin içindeki kurucu boşluk ögesidir: İmgeyi görünmezleştiren bu boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur, görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardında saklanan gözbebeğini yerinden oynatır (Aktaran Sayın, 2013, s. 10). Bizans ikonalarındaki “kurucu boşluk” ögesi ‘Resmin Ters Tarafı’ eserinde imgeyi görünmezleştirmektedir. Resmin ortasındaki boşluk oyuktan ya da bir delikten başka bir şey değildir. İzleyici bu oyuktan içeri giremez, duvara toslar. Güç izleyen elinden alınmış ve tabloya verilmiştir. Yani tablo seyirlik bir nesne olmaktan çıkmıştır.



Görsel 3. Cornelis Norbertus, 1670, Resmin Ters Tarafı / Reverse Side of a Painting. Anthropological Trompe L'oeils. Erişim: 13.08.2017. goo.gl/8H8NDZ

Norbertus, kendi dönemine ait gündelik objeleri tuvale yansıtan bir sanatçıdır. Müzik aleti, vanitas, halı, kilim, şamdan, pusula, mektup, tarak ve birçok döneme ait objeyi Cornelis Norbertus'un tuvalinde görmek mümkündür. Buna benzer objeleri kullanan sanatçı, kimi zaman nesneleri tuvalin dışına çıkartıyormuş gibi yaparak izleyicinin algısıyla oynar. Yani genel olarak sanatçı, Trompe L'oeil akımına uygun çalışmalar yapmıştır. Fakat Cornelis Norbertus'un 1670 yılında yaptığı 'Resmin Ters Tarafı' (Görsel 3) çalışması diğer çalışmalardan farklı bir anlayıştaır. Cornelis diğer çağdaşlarından hatta yüzyıllar içerisinde gelecek birçok sanatçının yapmadığını 17. yy'ın ikinci yarısında başarmıştır. Bu cesareti 17. yy'da göstermek ve tuvalin sırtı dışında resme hiçbir imge yerleştirmemek de azımsanacak bir durum değildir. Dolayısıyla sanatçının tuvalin ters tarafını çalışması başlı başına imgenin dışlanmasıdır. İmge nerededir? Üstelik sırtını gördüğümüz tablo çerçeveli olduğuna göre resmedilmiş birşeyler gerçekten var mıdır? Varsa, resmin önünü sanatçı bize neden göstermemiştir?

Cornelis'in 'Resmin Ters Tarafı' isimli çalışmasında görünüre dair verdiği tek imge resmin sol üst köşesinde "36." diyerek mühürlediği kağıttır (Görsel 4). "36." yazan kâğıdın sanatçının yapmış olduğu "36." resmine işaret etme ihtimali oldukça yüksektir.



Görsel 4. Cornelis Norbertus, 1670, Resmin Ters Tarafı / Reverse Side of a Painting. Anthropological Trompe L'oeils. Erişim: 13.08.2017. goo.gl/8H8NDZ

Resmin ters tarafı çalışması bir imgenin temsilidir, çünkü boş bir tuvali temsil eder. Bir tablonun arkasını bize görünür kılar. Fakat bir o kadar imgenin dışarı atılmasıdır, ön kısmı gizler, var olanı görmemizi engeller. İzleyici tablonun arkasına toslar. 17. yy resimlerinde alışık olduğumuz dini mesajların hiçbiri yoktur. Gündelik hayata ilişkin bir olay ya da figür de yoktur. Var olan sadece tuvalin sırtı, mühürlenmiş “36.” yazan kâğıt not ve eserin ismidir.

Eserin ismi izleyiciye verilmiş bir ipucu gibidir. Resmin ters tarafı herkes tarafından görül-mektedir fakat sanatçısı tarafından tekrar bunun söylenmesi önemlidir. Çünkü görüntü yoktur ve sözcük görüntünün önüne geçmiş durumdadır.⁵ Bu bağlamda bakıldığında, re-simde plastik canlandırma yani benzeyiş bir kenara atılarak imge kendini var etmektedir. Bu nedenle resmin ters tarafını gördüğümüze ilişkin söylem zihinde eserin ön tarafına iliş-kin görsellik oluşturmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Magritte şöyle diyor; “Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir” (Foucault, 2014, s. 38). Sözcük zihinde oluşturduğu imge ile kendini olumlar. Bu bağlam-da nasıl Klee figürlerle göstergeler arasında ilişki kurarak bunu bizlere sunuyorsa, benzer şekilde sözcükler de imge yaratımında bize yardımcı olur.

⁵ Berger görmenin konuşmadan önce geldiğini hatta sonrasında sözcüklerden de önce görmenin geldiğini söyler (Berger, 2008, s. 7). Her şeyi görerek var eder ve bu yolla nesneleri anlamlandırırız. Gördüklerimizi anlamlandırdıkça sözcüklere başvururuz. Fakat görüntü yoksa? Böyle bir durumda sözcük görüntünün önüne geçer kendi imgesini yaratır.

Her şeye rağmen izleyici resmin önüne ilişkin merak içindedir. Geleneksel anlamda tuvalin arkası bakış açısı tuvalin önü halini alır. İzleyici gördüğü tuval beyazlığını anlamlandırıp olumlamak ister. İzleyicinin eser hakkındaki tek bilgisi eserin ismidir. Çalışmanın ismi her izleyicide farklı canlandırmalara sebep olur. Tıpkı Duchamp'ın "Tabloyu yapan seyredendir" (Tapies, 2014, s. 14) demesi gibi her seyreden kendi zihnindeki seyrini seyrederek. Yani her seyreden beyaz boşluk içinde kendi çalışmasını yapar imzasını atar. Var olan tek bir çalışma yoktur, izlendiği kadar görüntüler yumağı vardır.

Sanat yaptının varlığını direktmesi görünür olmasından geçer. Sanat eserinin görünürlüğü onun bedenidir. Resmin ters tarafı eserinde resmin bedeni tuvalin ön tarafında kalmıştır. Dolayısıyla 'Resmin Ters Tarafı' ne bir temsiliyet hali ne de gösterge olma halidir. Görünür şekilde algılanamayacak maddesel figür ortada yoktur. Sadece tablonun sırt kısmında boşluğun derinliği vardır. Frank Stella her ne kadar, 'Görünen, ne görüyorsanız odur' dese de, şeyler hiçbir zaman göründükleri kadar basit değildir (Aktaran Foster, 2009, s. 65). Kaldı ki bahsedilen resim bir tablonun arka kısmı ise görünen, görünmeyen kısmın görüntüsüdür. Sanatçı bu yolla izleyiciyi tuzağa çekmiştir.

Perspektif yüzey içerisindeki imgeleri bir düzen dahilinde sıraya sokar. İmgeler ehlileşir ve dönüşür. Fakat resmin ters tarafında izleyici ehlileştirilmiştir. Ona tuvalin arkasındaki boşluk dışında başka bir şey verilmemiştir. İzleyicinin boşluk ile yetinmesi istenmiştir. Oysa izleyicinin gözü arzulamaktadır fakat resim gizlemektedir. Göz teşhir etmek ve merak duygusunu gidermek ister fakat buna da izin yoktur. Dolayısıyla izleyiciyi kışkırtma söz konusudur. Bu anlamda bakıldığında 'Resmin Ters Tarafı' Zeynep Sayın'ın 'Pornografik İmge' diye nitelediği kavramın tam karşılığıdır. Yüzeyselleştirilmiş olan imge pornografikleştirilmiştir. İmgenin yüzeyselleştirilmesi ve pornografikleşmesiyle ilgili olarak Sayın şöyle der;

Temsil edilen hacim, içi doldurulamadığı ya da boşluğuna tahammül edilemediği anda yüzeyselleştirilmektedir. Örneğin altı yüzü aynı anda asla görülemeyen, ancak yüzlerin etrafında farklı zamanlarda döndüğünde küp olarak tanımlanabilecek bir hacme sahip olan bir kütledir küp. Ama temsilinde altı kareyle sınırlandırılır. Aynı sınırlandırma beden ve maddenin bütün temsilleri için geçerlidir. Görünenin ardında ve içinde yatan görünmeyeni görmezden gelme kipidir yüzeyselleştirme: Yeniçağlı imge, bakışım alanından kaçınmayı ve pomografikleşmeyi bu sayede başarır (2013, s. 22).

Dolayısıyla 'Resmin Ters Tarafında' görünenin ardında yatan görünmeyeni gizleyen bir yüzeyselleştirme durumu söz konusudur. Bakış alanından kaçan imgeler tuvalin diğer tarafına gizlenmiştir. İzleyiciye set çekilerek göz olan bitenden mahrum bırakılmıştır. Tuval yüzeyi yüzümüze çekilmiş bir perde gibidir.

Çağdaş sanat Kant'ın 'öznel evrensellik'⁶ adını verdiği bu begeni algısını yıkar. Fakat güncel sanattan önce Norbertus 17. yüzyılda tuvalin sırtını resmederek Kant'ın beğeni yargısını

⁶ Kant beğeni yargısı ile ilgili olarak söyler der; "Beğeni yargısı herkesten onay bekler; bir şeyi güzel olarak bildiren biri herkesin ortadaki nesneye onay vermesi ve onun benzer olarak güzel olduğunu bildirmesi gerektiğinde dindir" (Aktaran Danto, 2014, s. 116).

sorguladır. Çünkü tablonun ters tarafı herkesin beğeni algısına hitap etmez. Ayrıca post-modern kavram salt ussal hazzı ön plana çıkarır. Resmedilen tablonun tersi bu anlamda görsel hazdan çok ussal hazzı ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla Cornelis Norbertus, yapıt okumasını gerekli kılmıştır. Görsel kodlar yerine olası anlam boşlukları üzerine fikir üretilmesini sağlar. Tek bir anlam yerine çoklu anlamlar içeren bir an ile karşı karşıyadır izleyici.

Maleviç yaratıyı iki temel türe ayırmaktadır. Bunlardan birincisi, zihnin bilinç düzeyinde başlatılır, pratik yaşama hizmet eder ve somut görsel olgularla uğraşır; diğeri ise zihnin bilinçaltı ve bilinç üstünün ürünü olarak bütün ‘pratik yararlarından’ ayrı durur ve soyut görsel olguları ele alır (2013, s. 13). Resmin Ters Tarafı çalışması somut görsel bir yaratı olmasına rağmen pratik yaşama hizmet etmez. Aksine Maleviç’in bahsettiği ‘pratik yararlarından’ ayrı durur ve soyut anlamlar üretir. Resmin Ters Tarafı ile ilgili üretilen tüm anlamlar soyut görsel olgulardır. Somut olan sadece resmin ters tarafıdır. Aslında görünen şey net ve açıktır, bir resmin arkası. Fakat izleyici bu sefer şanssızdır çünkü bütün her şey önde kalmıştır. Cornelis’in müzik aletleri, mektupları, tıraşı ve birçok notu tuvalin diğer tarafındadır. Yani aslında olmayan şeylerin hayalini kurdurur durur Cornelis Norbertus. Leppert şöyle der; “Zamanı dondurmak suretiyle etkiyi ve tepkiyi askıya alır resim. Böylelikle, olmayan bir anı hayal etmemizi hem mümkün kılar hem de teşvik eder” (2009, s. 155). Bu anlamda bakıldığında Norbertus, zamanı da dondurmıştır aslında. Çünkü akıp giden bir anın görüntüsü yoktur. Bir zamansızlık söz konusudur resmin ters tarafında. Baştan sona yüzey üstünde çizgi ya da renk değil boşluk.

Plinius öğretisinden beridir gerek resimlemek gerekse heykel yapmak o şeye sahip olmanın birebir karşılığıdır. Yaratıcı kişi olan sanatçı taklit ettiği nesneye bu yolla sahip olmuş olur. Norbertus ise, ‘Resmin Ters Tarafı’ ile sahip olduğu şeyi izleyiciye vermek istemez. Resmin diğer tarafı sanatçındır, onu bize satmaz. Bize sattığı tek şey biçim dili üzerinden nesnesizlik durumudur. Sanatçı belki de bunu yaparken, geleceği ölüm olan bedeni ve yok olacak olan nesneyi yansıtmak yerine, tıpkı daha sonraları Maleviç’in yapacağı gibi bir ikon yaratmak istemiş olabilir.

Aristoteles, Poetika’sında ‘taklit etme’nin insana zevk verdiği konusundaki düşüncesini açıkça dile getirir. Bu bağlamda ‘Benzerlikleri görmekten zevk almamızın nedeni, bakarken her benzerliğin ne olduğunu –şu, falanca şeydir, gibi- öğrenip çıkarsamamızdır.’ Başka bir deyişle, zevk, tanımanın getirdiği zevktir (Aktaran Gombrich, 2015, s. 12). ‘Resmin Ters Tarafı’ tanıdık dünyaya bakmamıza olanak sağlamaz. Şu falanca şeydir deyip benzerlik aramaya imkân yoktur. Yani Aristo’nun bahsettiği taklit etmenin zevki, izleyicinin kursağında kalmıştır.

Sonuç olarak, Plinius anlatılarında, Ghiberti’nin Commentarisinde ve hatta Vasari’nin yazılarında sanat genel olarak yansıtmacı anlayışı anlatan hikâyelerle doludur. Bunlardan en

bilineni ise Zeuxis ile Parrhasios arasında geçen anlatıdır⁷. Bu yanılsamacı anlayış 17. yüzyıl Hollanda Trompe L'oeil akımında sıklıkla görülür. Bu anlayışa göre resim, övgüye değer aldatma biçimidir. İzleyici anlama çabası içerisindeyken aldatıldığının farkına varamaz. Eser biçim dili üzerinden sanatçıyı nesnesizliğe erdirtir ve izleyicinin zihninde ikon yaratır. Aynı zamanda nesneleri yok ederek başka bir açıdan da ikon kırar. Sanatçı nesnesizlik üzerinden anlamlar yaratır. Peki, tüm bunların aksine sanatçı atölyesinin bir kenarında öylece duran tuvalin arkasını sadece resmetmek istemiş ve çalışmayı bu şekilde yapmış olamaz mı?

Kaynakça

- Batur, Enis. (1999). *İmgeleri Kim Dinler?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (2008). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Danto, Arthur. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans. (2015). *İmge ve Göz* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foster, Hal. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- Foucault, Michel. (2014). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kris, E. Kurz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit, Büyü* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Maleviç, Kazimir. (2013). *Nesnesiz Dünya 'Suprematizm Manifestosu'* (F. C. Tapan, Çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.
- Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, Ahmet. (2003). *Madde ve Karanlık*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Tapies, Antoni. (2014) *Sanat Pratiği* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.

⁷ "Hikâye şöyledir: Zeuxis üzüm resmi yapar; serçeler uçup gelerek üzümleri gagalar. Parrhasios, Zeuxis'i atölyesine davet eder; orada buna benzer bir şey yapabileceğini kanıtlayacaktır. Atölyede Zeuxis, Parrhasios'tan resmin üzerini örten perdeyi kaldırmasını ister. Ama perde resme dâhildir. Zeuxis, Parrhasios'un üstünlüğü kabul eder" (Kris, Kurz, 2013, s. 70).

(POST) MODERN BİR MİT OLARAK IZGARA: EISENMAN'IN KAVRAMSAL MİMARLIĞININ BAŞI VE SONU

GRID AS A (POST) MODERN MYTH: THE BEGINNING AND THE END OF EISENMAN'S CONCEPTUAL ARCHITECTURE

YRD. DOÇ. DR. YUSUF CİVELEK

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık Ve Tasarım Fakültesi
Bina Bilgisi Anabilim Dalı Mimarlık Bölümü
ycivelek@fsm.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4754-4737>

Öz: Bu yazıda Peter Eisenman'ın daha ismi bile yok iken başlattığı mimari yapısökümün kendisinin mitsel bir yapıya sahip olduğu savunulmuş ve mimarın mitsellikle olan ilişkisini nasıl gözden geçirdiği açıklanmaya çalışılmıştır. Eisenman henüz tam anlamıyla gerçekleşmemiş olduğuna inandığı Modernizme taze bir yol açmak için yeni bir tarihsel kırılma arayışını kariyerinin başlıca amacı haline getirmişti. Eisenman'ın tarihselciliği çözmek için kullandığı yöntem, biçim ve anlam arasında kurulmuş olan tarihsel ilişkileri "mitsel" kabul etmektir. Farklı zamanlarda Yapısalcılık, avangard sanat, Kavramsal Sanat, psikanaliz ve Yapısöküm gibi farklı etkilere maruz kalan kuramsal gelişiminde hiç kaybolmayan ama giderek belirginleşen bir şey, ızgara, uzun kariyeri boyunca mimarın sentetik ve eklektik kuramından kaynaklanan çelişkileri çözmek için kullandığı başlıca araç olmuştur. Başlangıçta mimarlıkta rasyonellik mitosunu sağlayan ızgara gerekmedikçe ortaya çıkmayan soyut bir yapı iken, daha sonra Eisenman'ın, kendi mimarlığının mitselliğinin varlığını ve yokluğunu aynı anda ima eden ve üslupsal diyebileceğimiz bir temaya dönüşmüştür.

Anahtar Sözcükler: Peter Eisenman, Kavramsal Sanat, Yapısalcılık, Yapısöküm, Mit, Izgara.

Abstract: In this study, it is claimed that the architectural deconstruction, started by Peter Eisenman when the term did not yet exist, was itself mythical; it also tries to demonstrate how the architect reviewed his relationship with mythicity. Peter Eisenman made the fundamental purpose of his career to create a new historical break in architecture in order to clear a fresh route for Modernism. Eisenman's method for deconstructing historicism was to regard

the historical connections between form and meaning as “mythical”. One thing, the grid, which became even more perceivable instead of disappearing in his theoretical evolution that was subjected to various effects at various times, such as Structuralism, avant-garde art, Conceptual Art, psychoanalysis and Deconstruction, has always been his main tool to solve the contradictions resulting from his synthetic and eclectic theoretical approach. Initially, the grid was an abstract structure which provided the myth of rationality. Later on, it became a theme which we may call stylistic, implying at the same time the presence and absence of the mythicity of his architecture.

Keywords: Peter Eisenman, Conceptual Art, Structuralism, Deconstruction, Myth, Grid.

Giriş

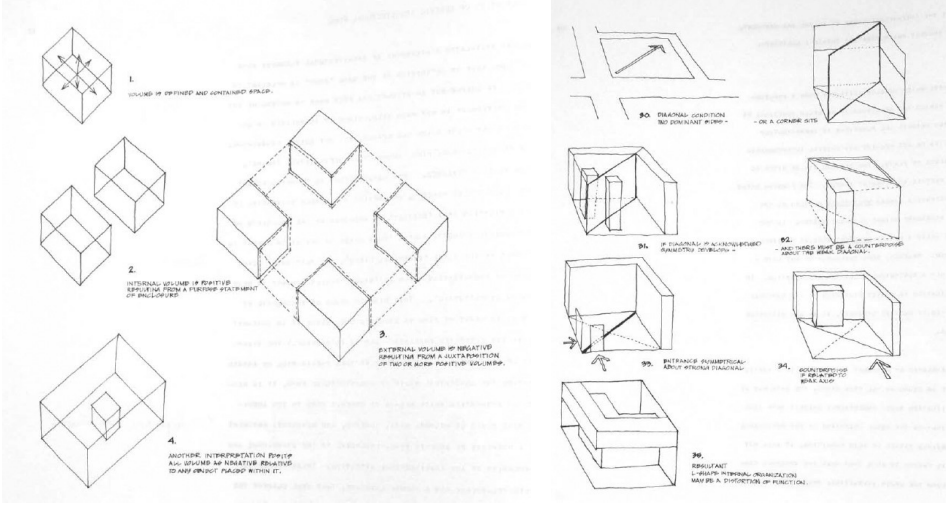
İnsanlık tarihi boyunca küçük bir pencereden bir şehre kadar bütün yapısal çevrenin kompozisyon ilkesi olarak kullanılmış olan çok az şey vardır. İzgaranın böyle bir ayrıcalığa sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Geleneksel halı dokumasında, pencere kayıtlarında ve hatta şehir planında karşımıza çıkan izgaranın maddî kültür tarihi içerisinde özel bir yeri olsa da, özellikle modernitenin etkisini hissettirdiği bir dönemde rasyonel bir tasarım anahtarı olarak karşımıza daha sık çıkıyor. Bu açıdan Peter Eisenman'ın mimarisinde izgara, rasyonel ve soyut bir anlamsız göstergeden, irrasyonel ve somut bir nesneye dönüşmesi bakımından mimarlık tarihinde özel bir yere sahiptir.

Peter Eisenman, Cambridge Üniversitesi'nde 1963 yılında tamamladığı doktora tezinde, Rönesans ve Modernizm arasındaki mimarlık tarihini eleştirel bir perspektiften ele alarak işe başlamıştı. Bunu yapmaktaki amacı, Klasik'in karşıtı olması gereken Modern'in mimarlıkta yapması gerekip de yapamadığını yapmak, yani mimarlığın kendi dışındaki değer yargılarıyla olan tarihsel bağını sorgulamak ve koparmaktı. Mimarın yıllar içerisinde kısmen olgunlaşan, kısmen de değişen düşüncelerine rağmen doktora çalışmaları sırasında belirginleştirdiği bu ülküden esaslı itibarıyla ayrılmadığını söylemek mümkündür. Mimarlığı zaman içerisinde yapısalcılıktan yapısökümcülüğe evrilmiş olsa da, her zaman çizgi ve yüzeylerden oluşan soyut, morfolojik dönüşümleri öne çıkardı. Eisenman'ın morfolojik/sentaktik dönüşümlerin kurallarını bulmaya çalıştığı kuramında izgara, aslında başlangıcında açıkça görünmeyen bir koordinat uzamıydı. Mimarlığı sadece kendine gönderme yapan, onu neredeyse dışı kapalı bir sistem olarak yeniden kurma ülküsünün 70'lerin sonunda dönüşüme uğradığını, bu sırada mimarın bilinçdışının irrasyonel bir etki olarak işe karıştığını ve rasyonel biçimlendirme (*gestaltung*) meselesinin giderek kaybolduğunu görüyoruz. Bu dönüşümün sonucunda Eisenman, Modernizmin devam ettirdiğine inandığı hümanizmanın değerlerini terk etme fikrine sadık kalmasına rağmen, yapısalcı paradigmayı terk ederek "yokluk" ve "muğlaklık"ın hâkim olduğu bir çevreyi öngörmeye başladı (Vidler, 1999, s. 138). Bu süreçte fizikî varlığa kavuşarak görünür olmaya başlayan izgaranın Eisenman mimarlığının gelişimi içerisinde "ne"liğini, başlattığı şeyin tarihsel olarak anlamını tespit etmek için sorgulamak gerekiyor. Bu yazıda, izgaranın Eisenman için başından beri mitsel bir tema olduğu ve mimarın kendi yarattığı bu temanın yine kendisi tarafından dönüştürüldüğü anlatılmaya çalışılacaktır.

Eisenman'ın Yapısalcı Tezi

Eisenman, doktora tezinde Modern mimarlıkta plan, cephe ve kütleye dair biçim üretmenin rasyonel bir aracı olarak gördüğü izgarayı tanınmış mimarların bazı eserleri vasıtasıyla analiz etmişti. Bu analizler Gestalt psikolojisi yönteminin konusu olan düzlem ve hacimlerin sentaks ve gramere dayalı bir "sistemsel düzen" içerisinde biçimlenmesi, eklemelenmesi, sonuç olarak "öz" biçimlerin türevlerine dönüşmesini içeriyordu. "Bir "mutlak gönderge" olarak izgara ise, algılamının yer çekimiyle bağlantısından kaynaklanan düşeylik ve yataylı-

ğın kesişimiyle meydana geliyor ve soyut kübik sınırlar olarak üç aksın belirlediği Kartezyen koordinatlar vasıtasıyla hacmin/kütlelinin sonsuz uzam içinde fark edilmesini sağlıyordu¹ (Görsel 1, 2). Temel geometrik biçimlerden oluşan soyut mimari yapılar da üç koordinatın belirlediği bu kübik hacme göre algılanıyor, ona göre değişimleri anlamlı hâle geliyordu. Eisenman, tezinde Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Alvar Aalto ve Frank Lloyd Wright gibi mimarların bir takım eserlerini bu fikirler doğrultusunda analiz ederken, bu mimarların neredeyse bilinçli olarak izgarayı bir mutlak gönderge olarak aldıklarını var saymıştı (Eisenman, 2006, s. 63-69).



Görsel 1. Peter Eisenman, 1963, Hacimsel Gestalt etütleri.

Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürih: Lars Müller Publishers, s. 58.

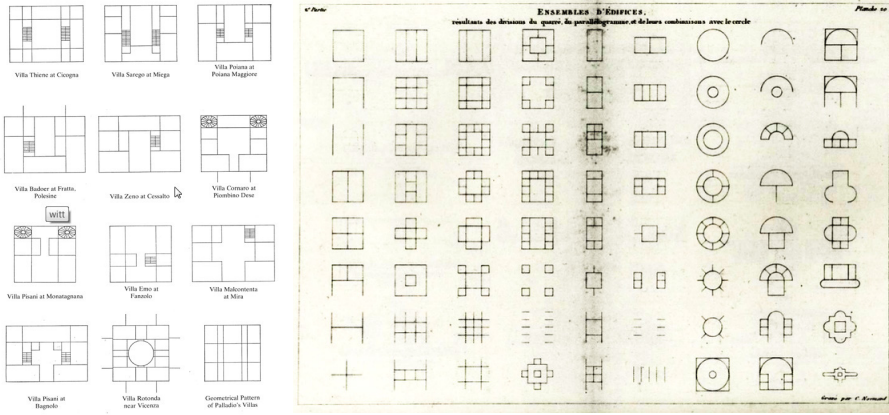
Görsel 2. Peter Eisenman, 1963, Diyagonallığın hacme etkisine ilişkin etüt.

Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürih: Lars Müller Publishers, s. 120.

Eisenman'ın mimarlık tarihinde izgaranın rasyonalizmle olan bağına dair tespitleri, mimarlığı kavrayışı bakımından üzerinde durmaya değer. Ona göre Vitruviusçu mimarlık kuramı Rönesans'ta gelişmeye kapalı bir sistem içerisinde, aşkın bir güzellik arayışına hapsolmuştu. Andrea Palladio'nun simetrik akslara dayalı kompozisyon yöntemi, Aydınlanma Çağı'nda J. N. L. Durand'ın aynı yöntemi metafizik özelliklerinden ayırması sonucunda soyutlaşarak, Kartezyen uzamın hacimsel örgütlenmesinin plandaki ilk işaretlerini vermişti (Görsel 3, 4, 5). Ancak, rasyonalizmi öne çıkaran Durand'ın kuramsal yaklaşımı aşkın güzellik arayışından sıyrılmış olmasına rağmen, toplumsal fayda (kullanışlılık, sağlık, ekonomi) ile estetik (Neo-Klasik) biçimlerin sentezlenmesine hizmet eden bir başka "kapalı" kuramdı. Modernistler ise tarihsel imgeleri de atarak yapıları ilk defa soyut (platonik) biçimlerle

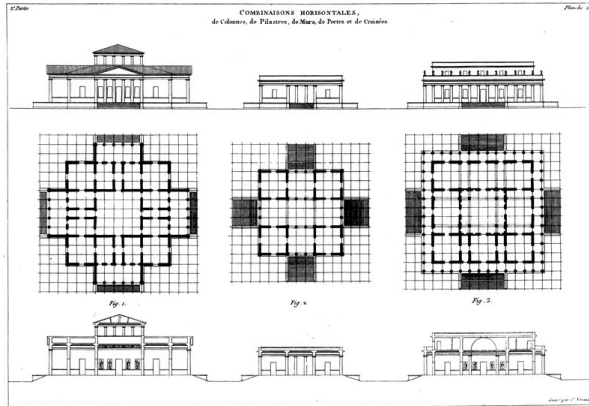
¹ Vidler'in (2012) da belirttiği gibi Eisenman volume kelimesini Le Corbusier'nin *Vers Une Architecture*'de (1923) kullandığı anlamda, "kütle" olarak kullanıyor.

oluşturmuşlardı. Ama aynı Modernistler, her ne kadar nesnelliği öne çıkarsalar da, hâlâ estetiğe dayalı öznel yaklaşımları işe karıştırıyorlardı (Eisenman, 2006, s. 337-343). Uzamın örgütlenmesinde sürekliliği sağlamayı, yani iç-dış farkının iptal edilmesini amaçlamalarına rağmen, mimariyi Virtuviyusçu geleneğin bir özelliği olan estetik nesneler olarak görmeye devam ettiler. Halbuki yapısal çevrenin topyekûn tasarımı kapalı olmayan, değişkenliği esas alan “açık-uçlu” bir kuramı gerektirmekteydi (Eisenman, 2006, s. 347-351). Bu nedenle Modernizmin soyut biçim dilini olduğu gibi benimseyen Eisenman, önde gelen bazı Modernistlerin elinden çıkma birkaç tasarımı adeta zorla nesnel kurallara bağlayan kendi tez çalışmasını açık-uçlu kuram oluşturma yolunda bir ilk adım olarak görüyordu.



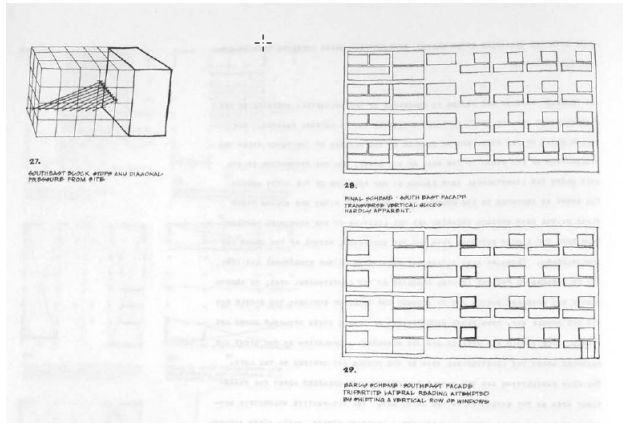
Görsel 3. Rudolf Wittkower, 1949, Palladio villalarındaki aks sisteminin etüdü.
Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Warburg Institute, s. 73.

Görsel 4. J.N.L. Durand, 1802, Temel geometrik biçimlerin kompozisyonları.
Durand, Jean-Nicolas-Louis (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt). Paris: Ecole Polytechnique, 2. Kısım, 20. Levha.



Görsel 5. Durand, 1817, Yatay Kombinasyonlar.
Durand, Jean-Nicolas-Louis (1817). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt), 2. Kısım, 2. Levha.

Eisenman'ın daha sonraki yaklaşımının aksine yapısalcı bir rasyonelliğe sahip olan doktora tezinin doğrudan biçimlerle ilgili olması, aslında onun mimarlığa bakışının hiç değişmeyen bir yanını gösteriyor: “Batı düşüncesinde mimarlıkta tarihsel olarak aşkın, metafizik bir anlamı olduğu düşünülen bütün kuramsal ve biçimsel yapıların sorunlu olması.” Modern mimarlık söz konusu olduğunda Eisenman'ın mitsel kabul ettiği romantik fikirlere “toplumsal fayda” ve “devrimci mimarlık”ı da katmak gerekiyor (Eisenman, 1984, s. 154-173).² Bu açıdan bakıldığında Durand'ın 1802 tarihli ders kitabı *Precis*'de örneklerle gösterdiği, yapısal ve mekânsal unsurları bir izgara üzerinde temel geometrik biçimlerle kompozite etme yönteminin, bir dil olarak görülen “Klasik” mimariyi bütün metafizik yükünden arındırarak, sadece kültürel anlamını (*etiquette*) muhafaza eden işlevsel yapıları meydana getirmesi, Eisenman'ın Modern mimarlık bağlamında uygulamak istediği yönetime oldukça benziyor.³ Bu yöntem, klasikleşmiş biçimlerin kompozisyon kurallarının rasyonel bir yönetime bağlanması olarak özetlenebilir. Durand, Grek-Roma biçimlerini en soyut geometrilerine kadar çözüyor ve bunları akıldan oluşan bir izgara üzerinde tekrar birleştiriyordu (*combinaison*). Eisenman'ın tezinde bu yöntemin benzerini “klasik” Modernizm'in biçimleri için uygulamaya çalıştığını söylemek abartı sayılmaz. Böylece Durand'ın Neo-Klasik rasyonalizminin temelindeki iki boyutlu izgara, Eisenman'da nesnelliği Gestalt algılama psikolojisine dayandırılan, tarihsel olmayan soyut platonik hacimlerin üç boyutlu izgara kafesine dönüşmüş görünüyör (Görsel 6).



Görsel 6. Peter Eisenman, 1963, Casa Del Fascio etüdü.
Eisenman, Peter (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*.
Zürich: Lars Müller Publishers, s. 306.

² Rowe (1975, s. 3-7), Avrupa'da sosyalizm ve devrimcilikle bağlantısı olan fikirlerin Amerika'da karşılığının bulunmadığını belirterek Eisenman ve diğerlerinin bu altyapıdan muaf olan anakronik bir modernizmi meydana getirmesini mevcut ironinin bilinçli olarak ele alınması olarak yorumlamıştır.

³ Durand'ın (1802) Vitruvius'un metnine sadık kalarak rasyonalizmi öne çıkarması dikkate değer. Meşhur Vitruvius üçlemesi olan kullanışlılık, sağlamlık ve güzellik, Durand'da yine Vitruvius'un 6 tasarım ilkesinden biri olan ekonomi ile anlam kazanır. Ona göre güzellik ekonomik, kullanışlı ve sağlam yapının doğal bir sonucudur.

Hemen söylemek gerekir ki Eisenman'ın kompozisyon yönteminin Durand'inkiyle olan benzerliği indirgemecilik, elementarizm ve izgara kullanımıyla sınırlıydı. Onun Gestalt ve göstergebilimin etkisinde ve avangard sanatın, özellikle Terragni ve Le Corbusier'nin estetiğiyle meydana getirdiği deneysel evlerde, ona göre aslında modern olmayan Modern mimarlığın temel tanımlayıcısı olduğuna inandığı "Klasik" bir fikir olan işlev-biçim ilişkisini geçersizleştirilmeyi amaçlıyordu (Eisenman, 1996, s. 236-239).⁴ İşlevin temsil edilmesini "sözde Modern" mimarlığın sürdürdüğü mitlerden biri olarak gören Eisenman için mimarlık, artık her hangi bir (hayali) gerçeği temsil ettiği farz edilen bir *simulacrum* olmaktan çıkarılmalıydı. Ama Eisenman bu temel fikrinde ısrar etmekle beraber, zamanla biçim üretiminin rasyonel olmayan yönüne de ağırlık vermeye başladı. 1984 tarihli bir makalesinde mimarlığın Klasik modelin aksine, kendinin dışındaki değerlerden bağımsız bir söylem olarak, anlam taşımayan, keyfi ve zamandan bağımsız olan şeylerin bir kesişimi olması gerektiğini iddia ederken, artık "yapısökümcü" olarak tabir edilen bir jargonla konuşmaktaydı (Eisenman, 1984, s. 166). Sentaktik yapının önceliğinin artık benimsenmediği, hatta söküldüğü bu evrede, kendince "gerçek Modernizmi" arayan Eisenman'ın göstergebilimsel ve morfolojik kuramını yapısöküme tabi tuttuğu söylenebilir. Bu sırada mimarın kuramsal yaklaşımının değişime uğramasına rağmen izgaranın sanki bir üslup özelliği gibi belirginleşmesi bu tespiti desteklemektedir. Öyle görülüyor ki, Eisenman 60'lar ve 70'ler boyunca ürettiği kuramsal metinlerde ve yapılarda üzerinde durmuş olduğu mimarının sentaktik unsurlarını, 80'lerin başından itibaren önceki var oluş nedenlerinin aksine, yani en derinde sabit duran bir şeyin dahi olmadığını göstermek için kullanmaya başlamıştır. Bu dönüşümün tam merkezinde duran izgaranın Eisenman için neredeyse sembolik denebilecek bir anlamının olduğu anlaşılıyor ki, daha derin bir tahlile tâbi tutulunca bunun aslında mitsel bir tema olduğu ortaya çıkacaktır. Öyleyse izgaranın Eisenman'ın mimarlığındaki dönüşümüne kısaca bir göz atmak gerekir.

Eisenman'ın kendinden başkasının tekrar etmesinin neredeyse imkânsız olan (açıkçası oldukça anlaşıl maz) dönüşümsel kompozisyonları, aslında en başından beri belli bir "yokluk" temasını işliyorlardı. Mevcut olmadığı anlatılmak istenen şey, mimari dilin herhangi bir anlatı ve onunla bağlantılı olan sembollerle olan ilişkisiydi. Bunun yerine sadece biçime dayalı sentaktik ilişkiler vardı. Göstergebilimsel işaretler, yani göstergeler olarak kabul edilen kolon, giriş, kapı, pencere, döşeme, duvar vs. gibi biçimler, mimar tarafından öncü Modernistlerden epey keyfi bir şekilde devşirilen bir sentaksa bağlı olarak akslar üzerinde birleştiriliyorlar, ama sentaksın yapısını ve işleyişini göstermek (notation) dışında (ki bu sadece bir varsayım) hiç bir anlam meydana getirmiyorlardı.

"Cardboard" evleri böylesi bir kuramın sonucu olarak meydana getirildiler.⁵ Frampton'un

⁴ İşlevselciliğin Hümanizm'in tarihte görece geç ortaya çıkmış bir özelliği olduğunu ve hatalı olarak Modernizme hasredildiğini savunan Eisenman'a göre gerçek anlamda Modern mimarlık zaten hiç olmadığı için Post-Modern mimarlıktan da söz etmek doğru değildir.

⁵ Vidler (1999, s. 118), Eisenman'ın ev kavramıyla işe başlamasını manidar bulmuştur. Ev, mimarlığın nüvesi ve kökeni olarak, bütün unsurlarıyla anlamlarından arındırılmak amacıyla hedef seçilmiştir.

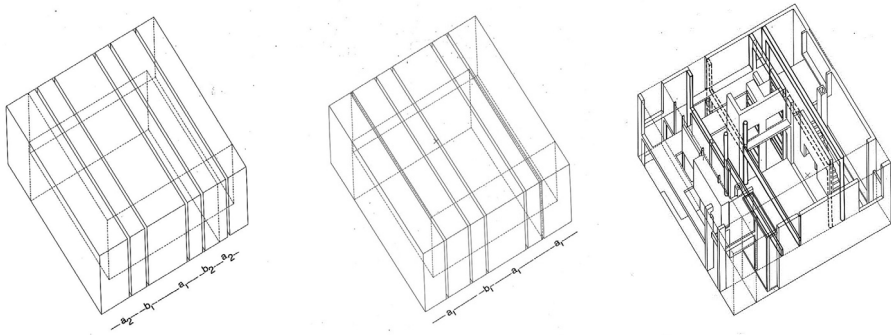
bu evlerin ilki olan House l'de (Berenholtz Museum, 1967) yerde izi olup da kendisi mevcut olmayan bir kolona, veya Eisenman'ın "derin yapı" dediği biçimlenme kanunlarının içinde işliyor olduğu üç boyutlu izgaranın kolon ve girişler halinde yer yer açığa çıkmasına bakarak, Aydınlanma Çağı resmi ve mimarisine has "harabe" temasını görmüş olması, yukarıda bahsedilen "yokluk" meselesi bağlamında dikkate değer (Eisenman, 1975, s. 17).⁶ Söz konusu harabe temasının ayrıca mimarın tarihsel bir olgu olarak gördüğü tekil ve kübik mimari biçimle doğrudan bir ilgisi olduğu görülüyor. 1933'te yayınladığı meşhur kitabında Kaufmann (2002, s. 61-85), tek başına duran bu Palladyen kütlenin Aydınlanma Çağı'nın devrimci mimarları Ledoux ve Boullée kanalıyla Le Corbusier'ye kadar ulaştığını iddia etmişti. Bunun ardından Wittkower (1949, s. 70-76), Alberti'nin kuramsallaştırmasıyla müzikteki ses aralığı düzeniyle de örtüşen metafizik sayının (numerus) belirlediği mimari biçimlendirmenin, Palladio'nun villa planlarında ABABA akslarında devam ettiğini göstermişti. Wittkower'ın öğrencisi ve Eisenman'ın doktora tezi yöneticisi olan Rowe (1976, s. 1-27) ise, aynı ABABA aks dizilimini Le Corbusier'nin eseri olan Villa Garches'da (Villa Stein/De Monzie) tespit etmişti.⁷ Son olarak Rowe'un ressam Slutzky ile birlikte yazdıkları bir makalede, Le Corbusier'nin aynı yapısının cephesinde - sentetik Kübizmin aynı düzlem üzerinde birbiri üzerine çakıştırılmış göstergeleri gibi - düzlemlerde kavramsal bir derinlik görmeye imkân veren bir "tabakalanma"nın olduğu iddia edilmişti (Rowe ve Slutzky, 1963, s. 45-54). Eisenman (1975, s. 17) ise House l'de ABABA akslarını ve bunların üzerindeki tabakalar ve diyagonal kaydırmalarla yarattığı farkları "görünüştaki mekân" ve "ima edilen mekân" arasındaki zıtlığı göstermek için yaptığını söylüyordu.⁸ Bu zıtlık, mekânı meydana getiren ama şekli olmayan "derin yapı"yı da görünür kılıyordu.⁹ Aynı şekilde aks ve düzlemlerde yaptığı kaydırmalar (shift), yapısal çevrenin işlev ve anlamla olan ilişkisini çözerek aynı amaca, yani yapısal çevreyi yepyeni bir gözle görmeye hizmet ediyordu (Eisenman, 1975, s. 17). (Görsel 7, 8, 9, 10).

⁶ Frampton (1975, s. 13) aynı harabe etkisini İtalyan Modernistlerinde, mesela Terragni'nin Casa del Fascio'sunda gördüğünü belirtir. İlginçtir ki Derrida, 1990 yılında Assemblage dergisinde yayınlanan Eisenman'ı eleştirdiği bir mektubunda, mimarisinin gelecekteki bir geçmişin hatırasını taşıyan şimdیه ait bir harabe olup olmadığını soracaktır. Bkz. Derrida, 1990, s. 11. Aynı yere referans veren Macarthur (1993, s. 121), bu mevcut olmayan zamanı "mitsel bir gelecek" olarak nitelilemiştir.

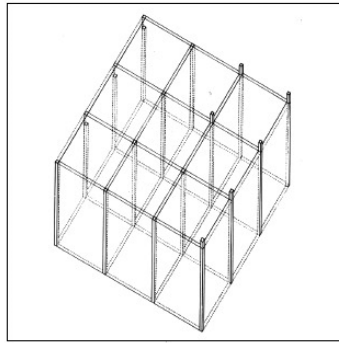
⁷ Rowe'un makalesi ("Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared") ilk olarak 1947'de Architectural Review'da yayınlanmıştır. Bu makaleyi içeren 1976 tarihli kitabında Rowe, Palladio'nun villaları ile ilgili "gözlemler" için hocası Wittkower'a teşekkür ederken onun 1949 tarihli kitabına referans verir.

⁸ İtalyan Manerizmi ile Modernizmi buluşturan bu yaklaşımın Eisenman'ın ele alışı kısa ama güzel bir şekilde ele alan bir makale için bkz. Vidler, 2002.

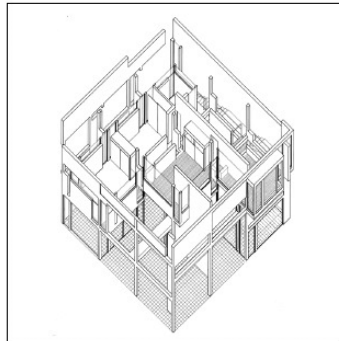
⁹ Eisenman'a göre maddeden (*substantial essence*) mahrum ve evrensel olan derin yapılar, indirgenemez biçimsel karşıtlıklar olarak (dolu/boş; merkezci/cizgisel) bazı dönüştürücü kurallar vasıtasıyla fiziki çevrenin kendisini (yüzey yapılarını) meydana getirirler. Derin yapı (*deep structure*), yüzey yapısı (*surface structure*) ve dönüştürücü gramer (*transformational grammar*) dilbilimci Noam Chomsky'den alınmış kavramlardır. Chomsky'ye (1965, s. 16) göre gramerin sentaktik bileşeni, her bir cümlemin semantik yorumu için bir "derin yapı"ya, fonetik yorumu için de bir "yüzey yapısı"na sahip olmak durumundadır. Gandelsonas (1968, s. 118), Eisenman'ın bu kavramları dilbilimden kendi kuramına aktarırken onları deforme ettiğini savunur. Ona göre dildeki yapılar ile mimari yapılar arasındaki farkları göz ardı etmek Eisenman'ın kuramının zayıflığını oluşturur.



Görsel 7-8-9. Peter Eisenman, 1967, House I için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4



Diagrammatic axon



Axonometry

Görsel 10. Peter Eisenman, House II için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Eisenman'ın yapısalcı mimarlık kuramının temelinde yatan metinlerin adeta modern kuramlar seçkisine dayalı olan ama sentezinin başarılı olduğu şüpheli bir eklektizm içerdiğini görmek gerekir. Rowe'un metinleri, başlangıç olarak Klasik ve Modern arasındaki bağı kurmasını sağlamıştı. Saussure'ün ve özellikle de Chomsky'nin dilbilimsel metinleri ise bilindiği gibi gösterge olarak biçimlerin sentaks ve gramerle ilişkisi konusunda temel kaynakları teşkil ediyordu. Arnheim'in biçimleri algılamaya getirmiş olduğu nesnel açıklamalar, özellikle parçanın bütünüle olan ilişkisi bağlamında mimarın baştan beri ilgilendiği görecelik meselesinde etkili olmuşa benziyor. Ancak onun hacim (*volume*) ve uzam (*space*) arasında kurduğu diyalektik ilişkide Gestalt'la sınırlı kalmayan bir başka bağlantı da görülebilir. Şöyle ki, Eisenman'ın House I için yazdığı metinde kullanmış olduğu "görünüşteki uzam" ve "ima edilen uzam" kavramlarının kökenini doktora tezinde, Newton'un "*absolute space/relative space*" karşıtlığına gönderme yaptığı yerde buluyoruz. Böylece "mutlak" uzamın mimari vasıtasıyla "görelî" hâle gelerek hacme, veya biçime dönüştüğünü anlıyoruz: "Hacim, sınırlandırılan ve kapatılan uzamın dinamik bir hâlidir" (Eisenman, 2006, s. 59). Mekân konusunda görelilik "dinamizm" bağlamında ele alınınca, hele İtalyan avangardlarını incelemiş biri söz konusu olduğunda, akla ister istemez Fütürist sanatçı Umberto Boccioni'nin görelî hareket/mutlak hareket kavram çiftini kendi Fütürist heykel çalışmalarının merkezine yerleştirmiş olması geliyor (Boccioni, 2009a, s. 139-142; 2009b, s. 187-194). Boccioni'nin uzamla ilgili fikirlerinin referansı Newton fiziği değil de Einstein'ın Görelilik Teorisi olsa da, Eisenman gibi onun da sonsuz uzayın "ideal" ve insan-ötesi mekânı ile, sınırlandırılmış insanî mekân arasında bir diyalektik kurmaya çalışmış olduğunu fark etmemek mümkün değil.¹⁰ Zaten birinin heykellerinde, diğeri ise mimarlığında kayma veya dönme hareketi ima eden kurguları da buna işaret ediyor. Bu arada Van Doesburg ve Rietveld'in üç boyutlu ızgaralar meydana getiren renk düzlemlerine dayandırdıkları Neo-Plastisizm ile Eisenman'ın aksonometrik diyagramları arasında açık bir ilişki olduğu da gözden kaçmıyor. Kübizm, Konstrüktivizm, Neo-Plastisizm ve Fütürizm arasındaki bağlantıyı sağlayan zaman-mekân göreliliği meselesini (Krauss, 1977a, s. 39-67) Eisenman'ın zamanı (ve tabii ki insan bedenini) dışarıda bırakarak sadece yüzey ve hacimleri ilgilendiren sentaktik bir yapı olarak tekrar ele alması, onun eklektik/sentetik yaklaşımının avangard sanatın özerkliği amaçlayan mekanizmaları da kapsadığını gösteriyor.

"Kavramsal" Mimariye Yöneliş

Yukarıda da belirtildiği gibi Eisenman, kaydırma (*shift*) tekniğini yapısalcı dönemde görelî olan vasıtasıyla mutlak olanı göstermek için kullanıyordu. Ama bu tekniğin, her hangi bir işlevsel veya sembolik anlamın mimari yapıların başlıca unsurları olan kolonlar, kirişler ve duvarlar üzerinde tutunmasına engel olmaya yönelik bir işlevi de vardı. Başlangıçta ızgara kafesi henüz tam olarak fizikî bir nesne olarak belirmemişti. Bu gerçekleştiği zaman ise Eisenman hem strüktür, hem de bezeme olarak ızgaranın "değişken" işaretini, mimarlığın

¹⁰ Tabii ki Eisenman'ın Boccioni'nin hâlâ kullandığı perspektife dayalı öznel hümanist mekânı benimsemiş olduğu düşünülemez. Bu konuda bkz. Civelek, 2015, s. 522-535.

bu temel iki unsurunu, yani yapısal ve tezyinî dilini yapışököme uğratmak için kullanacaktır (Macarthur, 1993, s. 102).¹¹ Bunun öncesinde Eisenman, Krauss'un (1977b, s. 68-81) kavramsal sanatın fotoğrafı ilişkisini tartışırken öne sürmüş olduğu gibi, anlamın değişken bir işaretten (*index*)¹² ibaret olduğunu kabul etmiş ve mimarlıkta derin yapıları imleyen bir sentaks arayışından vaz geçmişti. Böylece hiçbir sabit anlamla ilişkisi kalmayan ızgara, Eisenman'ın mimarlığında anlamın sonsuz olarak ötelendiği bir muğlaklığın temel bileşeni haline gelmiş oldu. Bu noktada Eisenman'ın mimarlıkta her türlü anlamı reddeden, sadece biçimler arasındaki sentaktik ilişkileri önemseyen ve bu ilişkilerin dayandığı varsayılan derin yapıları göstermeye çalışan bir zamanlardaki yapısalcı kuramını artık "mitsel" kabul ettiğini düşünebiliriz. Eisenman "kabul etmese de", 1975'te Frampton'un House l'de (Berenholtz Museum) mitsel bir etki bulması,¹³ buna ilaveten Krauss'un 20. yüzyıl sanatında sürekli bir tema olan ızgaranın yapısının ruhanî ve maddî olanın aynı anda var olması çelişkisine istinaden mitsel bir özellik taşıdığını iddia etmesi, meseleyi iyice ilginç hale getiriyor. Frampton'ın gerekçesi House l'deki sütun düzeninin bozulmasının dil ile aynı kökleri paylaşan mitin sembolik yapısını anırtmasıyken, modern sanatçının bilinçdışını irdeleyen Krauss'unki ise, modern sanat eserlerinde görünürde hiçbir anlatıyı içermeyen ızgarayı, mitin temel niteliği olan bir çelişki veya paradoksun hem varlığını, hem de çözümünü ima eden bir işaret olarak görmesidir.

Krauss'a göre 19. yüzyılda kutsallığın değer kaybetmesiyle sanat dinî duygular için bir sığınak hâline gelmişti. Bunun neticesinde sanatçı, aynı anda hem kutsal, hem de seküler olanı ifade etmenin yollarını arıyordu. 20. Yüzyıl'ın sanatçısı ise bir önceki yüzyılın sanatçısı gibi bu meseleyi açıkça ele almaktan adeta utanıyordu; işte tam bu noktada ızgara miti, çelişki bilinçdışına itilirken ortaya çıkıverdi. Çünkü 19. Yüzyıl'ın sonunda ışığın fizikî özelliklerini ve insanın ışık vasıtasıyla görünen gerçekliği öznel olarak algılamasını irdeleyen metinlerde ızgara, bilinçdışında sanatın maddî yapısını temsil eden bir sembole dönüşmüştü. Ama avangard ressamların, mesela Mondrian'ın veya Malevich'in metinleri pigmentlerden değil, zihinden, varlıktan veya ruhtan bahsediyordu. Demek ki ızgara, geçmişten gelen hiç bir anlamın içine sığnamayacağı bir soyutlukta olduğundan, sanatçının mecbur olduğu materyalizm ve ruhaniliği aynı anda ifade etme arzusunun çelişkisini görünmez hale getiriyor, yani çelişkiyi çözüyordu (Krauss, 1979, s. 54-64). Böylece Krauss, psikanaliz yöntemini uygulayarak ızgarada Lévi-Strauss'un (1955, s. 428-444; 1995, s. 50) mitin yapısıyla ilgili fikirlerine (nasıl ki mitin özünde bir kabilenin ortak bilinçdışına baskıladığı bir çelişkinin

¹¹ Eisenman'ın mimarisi için çoğunlukla kullanılan "kavramsal" (*conceptual*) terimi, 60'ların sonu ve özellikle 70'lerden beri sanat dünyasına hâkim olan kuramsal denebilecek bir kişisel düşüncenin her şeyden önce geldiği *Conceptual Art* akımıyla bağlantılıdır. Marcel Duchamp'ın 20. Yüzyılın başındaki çalışmalarının bu akımda öncü olduğu kabul edilir.

¹² Krauss, dildeki ben, bu, şu gibi kişi ve işaret zamirlerinin (*index*), 70'lerin sanat çalışmalarında öne çıkan fotoğrafın temel özelliği olduğunu söylüyor. Bu çalışmalarda anlamsız olan fotoğraf, içi sanatçının vereceği anlamla doldurulan değişken göstergelerdir (*shifter*). Eisenman House II'yi Krauss'la beraber çalıştıklarını ve bu makalenin ortaklığının bir sonucu olduğunu iddia etmiştir. Bkz. Brillembourg, 2011.

¹³ Frampton (1975, s. 13), Ernst Cassirer'in bir metninden (Language and Myth) yola çıkarak dilin ve mitosun kökenlerinin aynı olduğunu ve Berenholtz Müzesi'nin içerisindeki kolon akslarında yapılan bozmaların dilbilimsel değil, mitsel olduğunu iddia etmiştir.

çözümünün amaçlanması yatar) uygun olan “çelişkinin varlığı-çelişkinin çözümünün iması”nın aynı anda bulunduğunu iddia etmiş oluyor.¹⁴

Dikkatini modern sanatçılara veren Krauss, 1979 tarihli bu makalesinde 1963’ten beri izgarayla uğraşmakta olan Eisenman’ın ismini anmıyor. Buna rağmen Krauss’un bahsettiği sanatçılardan Sol LeWitt’in üç boyutlu izgaralarını dikkate alarak, Eisenman’ın izgaralarının da, Krauss’un gündeme getirdiği bilinçdışına bastırılmış bir çelişkinin tekrar tekrar dışarı vurulmasından kaynaklanan “mitsel tema” değerlendirmesine uygun olduğunu söyleyebiliriz.¹⁵ Zaten Eisenman yapısalcı pozisyonunun 60’ların sonunda Krauss’un çağdaş sanat üzerine yazılarıyla ve Robert Morris ve Sol LeWitt gibi minimalist heykeltıraşların çalışmalarıyla yeni bir evreye geçtiğini kendisi söylüyor. 70’lerin başındaki Post-Strüktüralist okumalarını müteakip, psikanalizin mimarlığında söz sahibi olduğu 70’lerin sonunda bilinçdışına/bilinçaltına ulaşmakla bir ilgisi olduğu hissedilen suni arkeolojik kazıların (artificial excavation) “yer” meselesini çalışmalarına sokmaya başladığını da yine kendisinden öğreniyoruz (Brillembourg, 2011).¹⁶ Mimarın tasarımına 1983’te başladığı Ohio State Üniversitesi’ndeki Wexner Center for the Arts binasında, artık iyice dışarı taşarak kendi başına bir nesneye dönüşmüş olan üç boyutlu izgarayı şehrin ve kampüsün farklı ölçeklerdeki izgara planlarının çakışmasıyla ilişkilendirmesi ve vaktiyle yıkılmış olan bir kaleye ait fragmanları yeniden ve fakat izgara kafesinin görünmez bir parçasıyla sanki ortasından yarılmış gibi inşa etmesi, Eisenman’ın bu noktada bilinçdışı ve dolayısıyla mit ile mimarlığın ilişkisini benimsemiş olduğunu düşündürüyor.

Eisenman’ın kendi mitselliğinin farkındalığı sadece bir varsayım olsa da, mimarisinin kuiramsal gelişiminde izgaranın mitselliği daha kolay savunulur ve ispatlanır bir gerçek olarak önümüzde duruyor. Eisenman doktora tezinden itibaren izgara matrisi içinde biçim yaratımını bir süreç olarak görüyordu. Deneysel Evler’inde de çizimlerini bu süreci anlatır şekilde, yani diyagramlarla meydana getirmişti. Yapı ise sadece bir sonuçtu; çizimlerin aşamalarının bilgisini örtük olarak taşıyor, ama sürecin izlerini taşımıyordu. Zamanla çizimler yapıda karşılığı olmayan kendilerine has bir “fiziki” varlığa sahip olurken, yapılar da çizimlerin gerçekleştirdiği sürecin izlerini göstermeye başladılar. Bu değişimdeki amaç, kavramsal sanatta olduğu gibi, çizimlerle yapının arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinin iptal edilerek

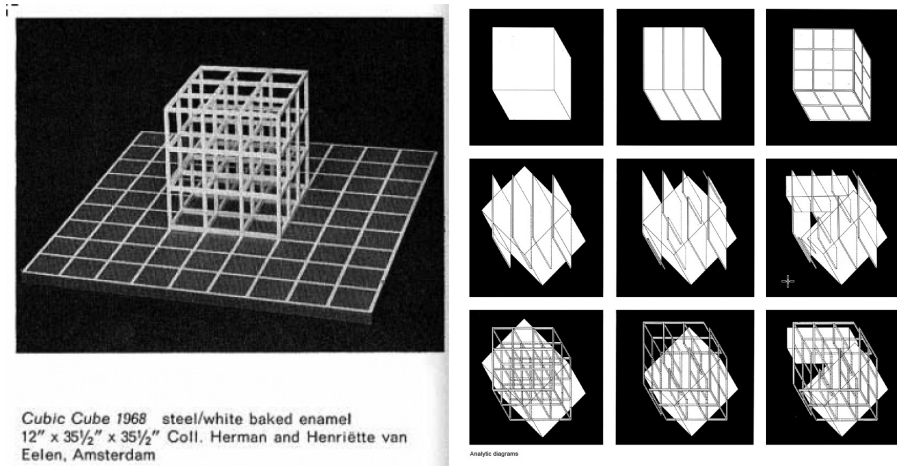
¹⁴ Bunun yanında Sennett (1999, s. 65-66), izgara kent planlarının Mezopotamya’da ortaya çıkışında yer alan kesişen iki çizgiden oluşan “haç” biçiminin antik Yunan ve Roma’da bir medeniyet sembolüne dönüşmüş olduğunu, ama özellikle Roma kent planında dinsel bir anlamının olduğunu hatırlatarak bu biçimin mitsel arka planına işaret eder.

¹⁵ Sol LeWitt’in 1970’teki Haags Gemeentemuseum sergisinin kataloğunun Eisenman’ın House VI çizimlerini etkilediği iddia edilmiştir. Bkz. Luscombe (2014, s. 575).

¹⁶ Eisenman’ın LeWitt ve diğer başka kavramsal sanatçılara referans verdiği bir makalesi için bkz. Eisenman (1970, s. 1-5). Bu makale sadece dipnotlardan ibaret olup, metnin kendisi “yok”tur. Luscombe (2014, s. 575), Eisenman’ın LeWitt’in kavramsal sanatla ilgili bir makalesini okuduktan sonra 1971 yılında kendi makalesini yeniden ele aldığını (Notes on Conceptual Architecture, *Casabella*, 359/360, s. 48-58) belirtir.

kavramsal (*conceptual*) olan ile algısal (*perceptual*) olan arasında bir geçişkenlik yaratmak, yani çizimler fizikîleşirken gerçek fizikî yapıların da kavramsallaşmasını sağlamaktı (Luscombe, 2014, s. 588). Bu sayede gerçek olduğu kadar sanal bir varlığa da kavuşacak olan yapısal çevre üzerinde fenomenolojik tecrübenin hâkimiyetine son verilecekti. İşte tam da bu noktada Eisenman için ızgaranın işlevi değişmeye başladı.

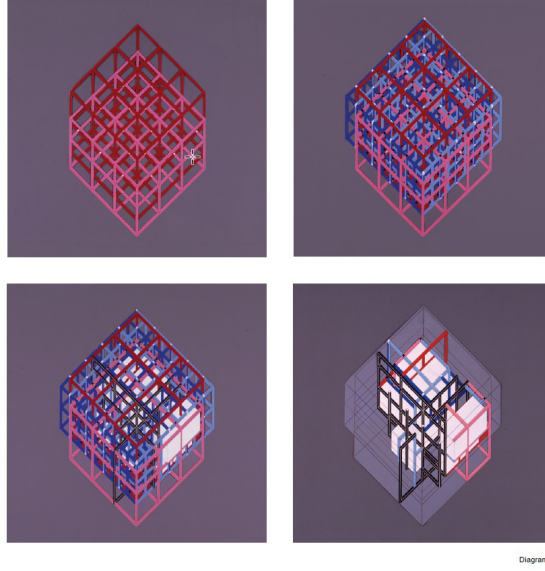
Eisenman'ın derin yapılarla yüzey yapıları arasındaki biçimsel ilişkileri kurgulamak için bir matris olarak kullandığı ızgara, özellikle LeWitt'in çalışmaları sayesinde değişime uğrayarak kavramsal/algısal zıtlığını muğlaklaştırmakta önemli bir rol üstlenmiştir. House II'da (1969-70) aksonometrik olarak ifade edilen 9 parçalı küpten çıkan ızgara kafesinin ilk defa House III'de (1969-71) fizikselliliği ifade eden kalınlıklarla gösterildiğine şahit oluyoruz. House IV'un (1971) çizimlerinde ise bu "fizikî" ızgaranın kendi başına bir nesneye dönüştüğünü görüyoruz. Bir sonraki House VI'nin çizimleri (1972-5) ise iç içe geçmiş fizikî ızgaraların değişken anlamlamalar (*signification*) ürettiği kavramsal bir sanat üretimi olarak karşımıza çıkıyor (Luscombe, 2014, s. 579-595). (Görsel 11, 12,13) Bu şekilde meydana getirilen kavramsallaştırmaların mimari yapılarda kendi sürecini de gösterecek şekilde ortaya çıkmasının, yapılarda ızgaraların çeşitli şekillerde görünür olmasını bir zorunluluğa dönüştürdüğü görülüyor.



Görsel 11. Sol LeWitt'in 1970 tarihli Haags Gemeentemuseum kataloğundaki bir çalışmasının (Cubic Cube, 1968) görseli.

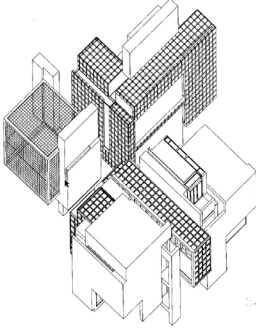
Luscombe, Desley (2014). Architectural Concepts in Peter Eisenman's Axonometric Drawings of House VI. The Journal of Architecture, 19 (4), s. 577.

Görsel 12. Peter Eisenman, 1971, House III için aksonometrik çizimler.
Peter Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4



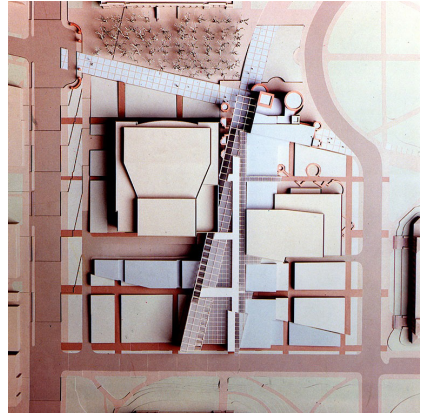
Görsel 13. Peter Eisenman, 1975, House VI için aksonometrik çizimler.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Izgaranın görünür olması, mimarın 70'lerin ikinci yarısında ve 80'lerin başında tasarladığı House X (1975), IBA Social Housing (1981-5) ve özellikle Wexner Center for the Arts (1983-89) gibi yapılarla başlamıştır. (Görsel 14, 15, 16, 17) House X'de mimarın amacı, doktora tezinden gelen, başta merkezcilik olmak üzere ilk analogiyi oluşturan kavramların çözülmesiydi. Bu amaç doğrultusunda, mesela haçvari biçimin dört tarafındaki dört küpün sürekli olarak dönüştürülmesi ve ortadaki kuvvet merkezinin bir boşluğa (void) çevrilmesi gerekiyordu. Bunun gerçekleştirilmesi eskiden gelen diyagramatik yöntem vasıtasıyla olsa da, yapıda bu sürecin izlerini göstermek de amaçlanmıştı. Belki de bu nedenle pencere doğramaları ve tel kafesin örgüsü şeklinde de olsa, ızgara ilk defa bir bütünlük içerisinde görünür olmuştur. Yine aynı şekilde diğer iki yapıda da ızgara, çizgi veya kafes olarak çeşitli sökmeler ve yeniden bağlamalarla dolu bir etkileşim sürecinin bir kalıntısı gibi duruyor. Bu süreçte ızgaranın, kendi için var olan bir şey haline gelerek, kısmen çizimlerde kalan ve fizikî dünyada algılanamayana, kısmen de alenen görünen nesnelerde kavramsal olanla algısal olan arasındaki muğlaklığa hizmet etmeye çalışırken, mimarın kişisel üslubuna ait estetik bir nesneye dönüştüğü söylenebilir. Bu değişim, Eisenman'ın mimarlığın "yer"le olan bağına yönelik ilgisiyle de paraleldir.



Görsel 14. Peter Eisenman, 1975, House X için aksonometrik çizim.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Görsel 15. Peter Eisenman, 1981-5, IBA Toplu Konutları, Berlin.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

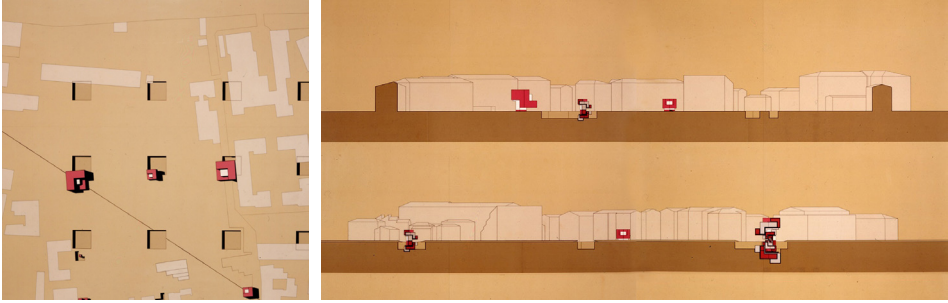


Görsel 16-17. Peter Eisenman, 1983-9, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.
Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Bir fikir çalışması olan Venedik'teki Cannaregio (1978) projesinde Eisenman'ın dilbilimsel operasyonlarının yerini metinsel operasyonların aldığını ve özerk mimarlık ülküsünün dönüşerek "suni kazılar" vasıtasıyla yerle bağlantı kurmaya açıldığını görüyoruz.¹⁷ Burada Eisenman'ın kendi kuramı açısından getirdiği yenilik (ki bu yenilik Taylor'a (1992, s. 261) göre Modernizmi ve Post-Modern tarihselciliği aynı anda bozmaktadır) arazinin mevcut bağlamını önemsemezken geçmişin gerçek ve hayalî mevcudiyetlerini aynı anda dikkate almasıdır (Mastrigili ve Toti, 2014, s. 247). Le Corbusier'nin Venedik'teki uygulanmamış hastane projesinin izgarası, Eisenman'ın kendi House X biçimi ile birlikte, belki bir metinlerarası ilişki kuracak şekilde "yeniden yazılan" yerde tekrarlanmıştır. (Görsel 18, 19) Bu du-

¹⁷ Eisenman bu noktada artık dilbilimin mimarlık için analog bir model olabileceğine dair inancını kaybettiğini, mimarlığın dışında değil, içinde kalmaya karar vererek onu bir metin gibi ele almaya başladığını söylemiştir. Bkz. Ansari (2013).

rumda dile olan inancını kaybeden Eisenman'ın neden içinde sentaks ve gramer yapılarının düzenlendiği bir matris olan ızgarayı hala kullandığı sorusu önem kazanıyor. Cannaregio'da ızgara, yerin geçmişisiyle bağlantılı ama tarihselci olmayan bir imgeye dönüşmüştür. Öyle ki, farklı zaman ve mekânlardan devşirilerek getirilen bu imge, metinlerde yaşayan hatırasıyla suni bir bağlam oluşturmakta, bu oyun sayesinde yerin kendine haslığını meydana getirirken bile onu bağlamsızlaştırabilmektedir. Ancak burada bir başka önemli nokta, Eisenman'ın psikanaliz seanslarında mimarlığının bilinçdışıyla bağlantısının zayıf olduğunu ve bu nedenle yüzeysel kaldığını fark ettiğini belirtmiş olmasıdır. Bu fark edişin neticesi de Cannaregio projesidir. Mimara göre kavramsal olan bu proje, yine de yerle ilişki kurabilmiş kentsel özellikler taşımaktadır (Ansari, 2013). Bu sayede, bilinçdışında yapılan kazıların ortaya çıkardığı Eisenman'ın kavramsal mimarisinin dayandığı mitsel temalardan birinin ızgara olduğu netlik kazanıyor. Izgara, mimarın sürekli zıtlık çiftlerinden (iç/dış, yüzey/hacim, merkezci/doğrusal, vs.) oluşan erken kuramının çelişkilerinin, özellikle de öznel kavramsal yaklaşımı ile, aradığı nesnellik arasındaki çelişkinin çözümü için yarattığı, veya geçmişten devralarak sürdürdüğü, sürekli tekrar eden bir mitsel temadır. Öyleyse mimarın bu mitsel temayı yapısökümcü evresinde neden ve nasıl sürdürdüğünü anlamak gerekiyor.



Görsel 18-19. Peter Eisenman, 1978, Cannaregio Kent Meydanı Tasarımı, Venedik. Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Wexner Center'da soyutluğunu kısmen yitirerek kampüs planının, şehir planının ve eyaletin farklı ölçeklerdeki ızgaralarıyla "sunî" bir bağlamsal ilişkiye sokulan ızgarayı açıklamak için ne Eisenman'ın doktora teziyle başlatmış olduğu mimari biçimlerin şekillenmesine ilişkin kuramsal yaklaşımı, ne de 70'lerde ızgarayı avangard ve yeni avangard sanatın özerkliğini taklit edecek şekilde kavramsallaştırması yeterli olabilir. Wexner'dan itibaren stüktürel kaftesten, döşeme, tavan, duvar, kapı ve pencere motiflerine, merdivenlerden, iskelelere ve peysaj unsurlarına kadar yapısal çevreye tamamen hâkim olan ızgara, artık neredeyse bir bezemeye dönüşmüştür (Taylor, 1992, s. 263). Sanki bunun farkındaymış gibi Eisenman'ın projelerinde ızgaranın giderek daha da serbestleştğini ve bezeme gibi yüzeyselleşerek derin yapıların varlığını değil, bunların yokluğunu imleyen, demistifiye edilmiş bir kalıntı gibi kullanıldığını şahit oluyoruz. Hatta fizikî varlığının olmaması gereken ızgaranın görünür olmasının onu tuhaf, hatta fantastik kıldığı ve sürrealist üretilere yaklaştırdığı bile söylenebilir.

Eisenman'ın bastırılan irrasyonel yönü, bilinçdışından bilince, yani yüzeye çıktığında ifadesini yine ızgarada bulurken, bir zamanlar bilinçli olarak yapısalci bir kuramın soyut ve ciddi unsuru olan ızgara, şimdi serbest bırakılan sevimli bir hayalet gibi her değdiği yerde kendini bırakmaktadır. Belki de diyalektiğini kaybederek yok olma işaretleri veren bu şeyin City of Culture of Galicia projesinde (1999) amorf biçimlerin üzerindeki varlığı, bir hayvanın sırtında taşıdığı evrimsel geçmişinin kalıntısı gibidir (Görsel 20). Yapıda topoğrafyanın devamı gibi çıkıp inen yamaçların mekânın esas tanımının bedeninin fenomenolojik tecrübesinden geçtiğini ima etmelerine rağmen, zihnen tecrübe edilecek kavramsal mimarinin başlıca işareti olan ızgaranın sonuçta kaçınılmaz olarak bir estetiğe, Post-Modern bir bezemeye dönüşmüş olmasını, Eisenman'ın mimari bilinçdışı olan anti-humanist bir modernizmi, yani "gerçek" mimariyi arayışının dışı vurumu olarak görmek mümkündür.



Görsel 20. Peter Eisenman, 1999, Galiçya Kültür Kenti / City of Culture of Galicia. Santiago de Compostela. Eisenman Architects. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/QGMLv4

Sonuç

Mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan ızgara, Aydınlanma Çağı'nın sonunda, pozitivizmin temellerinin atıldığı okullardan biri olan Ecole Polytechnique'te askerî mühendislere mimarlık dersleri veren Durand'ın geliştirdiği pratik tasarım metoduyla, rasyonalizmin alamet-i farikası haline gelmişti. Durand'ın ızgarayı kullanarak oluşturduğu soyut aks sistemi, "anamlı" her hangi bir sabit ölçü veya orandan bağımsız olması bakımından tarihsel bir kırılmaya işaret ediyordu. Modern Hareket'in temel ilkelerinin sorgulandığı bir zamanda mimarlık eğitimi alan Peter Eisenman, tarihselciliğe tekrar dönmek yerine, henüz tam anlamıyla gerçekleşmemiş olduğuna inandığı Modernizme yeni bir yol açmak için Durand'ın gibi bir tarihsel kırılma arayışını kariyerinin başlıca amacı haline getirdi. Uzun yıllar boyunca "anlam içermeyen" bir mimarlık kuramı geliştirmeye çalışan mimarın, büyük siyasî, toplumsal veya ekonomik ideallerle ilişki kurmaya yanaşmayan günümüzün ana akım küresel prestij mimarlığının gelişimde bir rol oynadığı açıktır. En azından onun 19. Yüzyıl'dan beri, yani "Klasik" üslubun/üslupların çöktüğü zamandan beri, modernliğin üslubunu arama ça-

basının yapışökümünü hızlandırdığını söyleyebiliriz. Eisenman'ın Modernizmin devam ettir-
diğine inandığı tarihselciliği çözmek için önemli bir anahtarı vardı: biçim ve anlam arasında
kurulmuş olan tarihsel ilişkileri "mitsel" kabul etmek. Bu yazıda Eisenman'ın daha ismi bile
ortada yok iken başlattığı mimari yapışökümün kendisinin mitsel bir yapıya sahip olduğu
savunulmuş ve bunun gelişimi, mimarın mitsellikle olan ilişkisini nasıl gözden geçirdiği,
açıklanmaya çalışılmıştır.

Her halükarda, mimarın sentetik ve eklektik kuramından kaynaklanan çelişkileri çözen te-
mel unsur, ızgara olmuştur. Başlangıçta, Durand'ın yönteminde olduğu gibi, mimarlıkta
rasyonellik mitosunu sağlayan ızgara, gerekmedikçe ortaya çıkmayan soyut bir derin yapı
strüktürü iken, daha sonra rasyonellik dahil her türlü sabit anlamı sökmeye gerektiğinin far-
kına varan Eisenman'ın kendi mimarlığının mitsel yapısının varlığını ve yokluğunu aynı anda
gösteren ve üslupsal diyebileceğimiz bir nesneye dönüşmüştür. Eisenman'ın yapışökmücü
evresinde ızgaranın artık kendinden başka hiç bir şeyi imlemeyen bir şeyden, ikonografik
ve sembolik anlamlarla dolu her şeye dönüşmesi dikkat çekicidir. Bir zamanlar dilbilimsel
bir analogiyle mimari biçimlerin oluşumunu gerekçeleyen rasyonel bir sistemin evreni,
her şeyin görünmez iskeleti olan ızgara, şimdi tam tersine artık her yerde görünen tek şey
olarak her türlü anlamlamayı hem imâ edip, hem de sökmeye yarayan anti-diyalektik bir
şey, bir oyun hâline gelmiştir. Aslında Eisenman'ın nihaî hedefinin değiştiği söylenemez;
hedefine ulaşmak için kullandığı mekanizmanın, karşısında durduğu hümanizma tecrü-
besinin dayandığı değerler gibi mitsel olduğunun farkına varmış ve onu tamamen terk
edecek yerde değersizleştirerek kullanmak istemiştir. Yani ızgara Eisenman'da hâlâ mitsel
bir temadır; ama bu mitsel temanın mitselliği, aynı diğer temel mimari temalar gibi (şekil/
zemin, strüktür/bezeme, biçim/işlev, soyutlama/figürasyon, vs.) diyalektiğini kaybederek
anlamsızlaşmış ve şökmüştür. ızgara, artık rasyonel ve irrasyonelin çelişisini çözen bir
mitsel tema değildir; yapı ile yapışöküm arasındaki ve aslında "mit" ile "gerçek" arasındaki
çelişkiyi çözmek isteyen, daha doğrusu, sonsuza dek erteleyen bir mitsel temadır.

Kabul etmek gerekir ki, Eisenman gibi Batı'da yeni bir avangardizmi arayan mimarlık çevre-
leri, Modernizm dahil olmak üzere geçmişin kural ve biçimlerinin geçerliklerini yitirdikleri
bir mimarlık ortamını, en azından küresel "prestij mimarlığı" açısından gerçekleştirmiş
bulunuyorlar. Bu mimarlığın ortak noktası daha önceki dönemlerdeki gibi bir üslup (style)
arayışı değildir; aksine, formun sürekli olarak yenilenmesi ve daima "şimdi"ye bağlı kalması
gerekir ve bu nedenle geçicilikle özdeşleşir. Bazılarının "söylem sonrası mimarlık" olarak
nitelediği bu durum, Eisenman'ın elli yıllık çabasını bir yönüyle önemli kılıyor. Ömrünü
"gerçek" bir modern mimarlık kuramına vakfetmiş mimarın gelinmesine yardım ettiği nok-
tada, kuramın kendisi anlamını yitirmiş bulunuyor. Halbuki Eisenman'ın mimarlığı dönüştü-
ren kuramı, yukarıda mitsel tarafları ortaya konmuş olan dinamik bir söyleme dayanıyordu.
Bu tespit, mimarlığın her zaman bir tür dil olarak var olduğunu, aynı sebeple varlığını sür-
dürmek için dilsel/mitsel bir yapısı olması gerektiği fikrini gözler önüne seriyor.

Kaynakça

- Ansari, Iman. (2013). Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity. Erişim: 24.08.2016. <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>
- Boccioni, Umberto. (2009a). The Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting (1913). Lawrence Rainey vd. (Haz.). *Futurism: An Anthology*, s. 139-142. New Haven: Yale University Press.
- Boccioni, Umberto. (2009b). Absolute Motion+Relative Motion=Dynamism (1914). Lawrence Rainey vd. (Haz.). *Futurism: An Anthology*, s. 187-194. New Haven: Yale University Press.
- Brillembourg, Carlos. (2011). Peter Eisenman by Carlos Brillembourg. *BOMB Magazine*, 117. Erişim: 24.08.2016. goo.gl/153jqZ
- Chomsky, Noam. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The MIT Press.
- Civelek, Yusuf. (2015). Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi? *Me-garon*, 10/4, s. 522-535.
- Derrida, Jacques. (1990). A Letter to Peter Eisenman. *Assemblage*, 12, s. 6-13.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1. Cilt). Paris: Ecole Polytechnique.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. (1817). *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique* (1. Cilt). Paris: Firmin Didot.
- Eisenman, Peter. (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zürih: Lars Müller Publishers.
- Eisenman, Peter. (1996). Post-Functionalism. Kate Nesbitt (Haz.). *Theorizing A New Agenda for Architecture*, s. 236-239. New York: Princeton Architectural Press.
- Eisenman, Peter. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. *Perspecta*, 21, s. 154-173.
- Eisenman, Peter (1975). House I 1967. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 15-25. New York: Oxford University Press.
- Eisenman, Peter. (1970). Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. *Design Quarterly*, 78/79, s. 1-5.
- Frampton, Kenneth. (1975). Frontality vs Rotation. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 9-13. New York: Oxford University Press.
- Gandelsonas, Mario. (1998). Linguistics in Architecture. K. Michael Hays (Haz.). *Architectural Theory since 1968*, s. 112-123.. Cambridge: The MIT Press.

Kaufmann, Emil (2002). *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome*. Paris: Editions de La Villette.

Krauss, Rosalind E. (1979). Grids. *October*, 9, s. 50-64.

Krauss, Rosalind E. (1977a). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.

Krauss, Rosalind E. (1977b). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, s. 68-81.

Lévi-Strauss, Claude. (1995). *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

Lévi-Strauss, Claude. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68/270, s. 428-444.

Luscombe, Desley. (2014). Architectural Concepts in Peter Eisenman's Axonometric Drawings of House VI. *The Journal of Architecture*, 19/4, s. 560-611.

Macarthur, John. 1993. Experiencing Absence: Eisenman and Derrida, Benjamin and Schwitters. John Macarthur, (Haz.). *Knowledge and/or/of Experience*, s. 99-123. Brisbane: Institute of Modern Art.

Mastrigli, Gabriele ve Toti, Alessandro. (2014). Operative Differences: Eisenman, Tafuri and the Lesson of Piranesi. *SAJ*, 6, s. 238-255.

Rowe, Colin ve Slutzky, Robert. (1963). Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta*, 8, s. 45-54.

Rowe, Colin. (1975). Introduction. Peter Eisenman (Haz.). *Five Architects*, s. 3-7. New York: Oxford University Press.

Rowe, Colin. (1976). *Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press.

Sennett, Richard. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam* (S. Sertaboğlu, C. Kurultay Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Taylor, Mark C. (1992). *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vidler, Anthony. (1999). *Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Vidler, Anthony. (2012). Palladio Reassessed by Eisenman. *The Architectural Review*. Erişim: 24.08.2016 goo.gl/bR2A35

Wittkower, Rudolf. (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Warburg Institute.

KONSER SALONLARI İÇ MEKAN TASARIM UNSURLARININ ORKESTRA SANATÇILARI ÜZERİNE ETKİSİ: TÜRK SİLAHLI KUVVETLERİ BANDO OKULU KONSER SALONU ÖRNEĞİ

THE INFLUENCES OF INTERIOR DESIGN ELEMENTS OF
CONCERT HALLS ON PERFORMERS: TURKISH ARMED FORCES
HARMONY BAND SCHOOL CONCERT HALL EXAMPLE

ÖZGÜR ELBAŞ

Türk Silahlı Kuvvetleri

ozgurelbass@yahoo.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1600-8707>

YRD. DOÇ. DR. GÜLÇİN CANKIZ ELİBOL

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

gcelibol@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6529-2855>

Öz: Konser salonları, geçmişten günümüze, sanatsal ve kültürel etkinliklerin sergilendiği önemli mekanlar olmuştur. Düzenlenen etkinliklerin dinleyici ve izleyicilere en iyi şekilde aktarılması, orkestra sanatçılarının performanslarını en iyi şekilde sergilemelerine de büyük ölçüde bağlıdır. Bu sebeple, konser salonlarında ortamın ve mekanda yer alan yapısal eleman, donatı ve mobilyaların; ışık, renk, malzeme, fiziksel yapı ve görsel özellikler gibi konularda orkestra üyelerini tatmin edici ölçütleri sağlanması önem arz etmektedir.

Tüm bunlar göz önünde bulundurularak bu çalışmada, TSK Armoni Müzikası Komutanlığı Orkestra üyelerinden 100 müzisyenin katılım sağladığı bir anket uygulaması yapılmış¹; Bando Okulu Konser Salonu'na ait çeşitli yapısal eleman, donatı ve mobilyaların, sanatçı performansı üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Sonuçlar değerlendirilerek, Bando Okulu Konser Salonu yeniden ele alınmış; bu tür mekanlara yönelik çeşitli öneriler, örnek mekan özelinde dile getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Konser salonları, bando okulları, tasarım, iç mekan tasarımı, orkestra sanatçıları.

¹ Sunulan veriler, birinci yazarca gerçekleştirilmiş Yüksek Lisans Tezi kapsamında yürütülmüş olan anket uygulaması kapsamında elde edilmiştir.

Abstract: Concert halls are among significant places where artistic and cultural activities are performed. The feelings that these activities arise could optimally be transferred due to the highest performance of performers. Therefore, providing a sufficient space and ambiance for performer satisfaction in terms of interior design elements, such as structural elements, furnitures and accessories, plays an important role in the design of concert halls.

In this study, the views of 100 artists -performing in Turkish Armed Forces Harmony Band Command and participated in the survey² - on the design factors of architectural elements and furnitures of the Band School Concert Hall, were investigated. The said concert hall was dealt within the light of these results, and some case specific suggestions were put forward in terms of interior design.

Performance art gives importance to the producing process, not to the product itself. This priority stems from the performative feature of the performance art. This study emphasizes upon the performativity of the performance art and the performativity of the voice in performances and the contribution of the voice to the relationship between the audience and the performance.

Keywords: Band School, concert halls, design, interior design, performers.

² The data were collected in a survey conducted within the scope of a Master's Thesis, completed by the first author.

1. Giriş

Konser salonları, her türlü müzikal performansın gerçekleştirilebilmesi için özel olarak tasarlanmış mekanlardır. Özellikle iyi akustik ve görsel özelliklere sahip büyük bir konser salonu tasarlamak, mimarın, içmimarın ve mühendislerin ortak başarabileceği bir iş olmaktadır. Geçmişten günümüze salon tasarımını büyük ölçüde etkileyen birçok teknolojik gelişme yaşanmasına rağmen, salon tasarımında hala belirsiz ve üzerinde hemfikir olunamayan birçok konu bulunmaktadır.

Özellikle sahne konumu ve akustik koşullar, müzisyenler açısından önem teşkil eden konular olmaktadır. Aynı şekilde, sanatçıların kendi kendilerini ve birbirlerini duyabilmeleri de performanslarını etkilemektedir. Öte yandan, sanatçıların koşulları da konser salonlarının genel izlenimlerini etkilemektedir (Barron, 2010, s. 226). Benzer şekilde, mimari sonuç ürünün görsel etkisi, toplumu birleştirmek ve ikna etmek hususunda da önemli bir rol oynamaktadır (Koca, 2016, s. 2).

Bir sahne performansının temelini sanatçı, mekan ve izleyici oluşturmaktadır (Akar, 2015, s. 1). Günümüzde, eserin yorumu ve konser salonu arasındaki uyum kadar; izleyici, sanatçı performansı ve mekan arasında gerekli bağın kurulması da önemli bir ayrıntı olarak görülmektedir. Sanatçı, konser salonu ve izleyici arasında kurulması gereken bu bağ, işitsel olduğu kadar görsel olarak da sağlanmalıdır (Selanik, 1996, s. 39). Birçok yapıda strüktürel ihtiyaçlar ve benzer teknik zorunluluklar tasarımcının özgürlüğünü kısıtlayabilmektedir. Örneğin; konser salonlarına olumlu görsel niteliklerin kazandırılması, yeterli görüş hatlarının oluşturulabilmesi, amacına uygun oturma düzeni yapılması ve iyi akustik koşulların sağlanması gibi birçok kısıtlayıcı devreye girmektedir. Tasarımcı, bu noktada, sanatçı ile dinleyici arasında kurmakta olduğu köprü hakkında farkındalık sahibi olmalı ve samimiyeti mümkün olduğunca ön planda tutmaya çalışmalıdır. Nitekim konser salonu tasarımı, karmaşık, detaylı ve birçok kısıt ve zorluk içeren bir aktivite olarak görülmektedir (Barron, 2010, s. 1).

Mimarlık ve içmimarlık alanı içinde hem görsel hem de işitsel açıdan önem taşıyan ve toplum bireylerine pek çok şeyin aktarıldığı gösteri yapıları tasarımı ayrı bir önem taşımaktadır. İnsanların içinde bulundukları tüm yapılarda işlev ve görsel kaygılardan yola çıkılarak oluşturulan mimari tasarım, insanın beş duyusunu ilgilendiren ses, aydınlatma, ısı, koku ve benzeri konuların en konforlu ve doğru biçimde algılanmasına olanak sağlayacak özellikleri de beraberinde getirmelidir. Dolayısıyla bu duysal gereksinimlere estetik gereksinimler de eklendiğinde algısal beklentiler çok daha karmaşık ve çok yönlü bir boyuta gelmektedir. Bu süreçler sahne mekanlarının oryantasyonunda titizlikle ele alınmalı ve tasarımcıların çok yönlü yaklaşımları ile realize edilmelidir (Yıldız, 2007, s. 199).

Bu çalışmada, önemli ve etkin iletişim araçlarından biri olan konser salonlarının iç mekan düzenlemelerine sanatçı bakış açısı yoluyla bir yaklaşımda bulunularak, mevcut bir konser salonu üzerinden inceleme yapılması ve sanatçıların konser ve prova esnasında sahne performanslarını etkileyen olguların ortaya konması amaçlanmıştır.

Müziğin sunuluş biçimi, enstrümanların gelişimi ve konser salonlarının akustik tasarımının performans üzerindeki etkisinin çeşitli çalışmalarda (Akar, 2015, s. 25-31) ele alındığı görülmektedir. Ancak bu çalışmada, akustik tasarım parametreleri ve konser salonlarının biçimleniş ilkeleri gibi konulardan ziyade, konser salonlarında yer alan yapısal eleman, mobilya ve donatıların niteliklerinin sanatçı performansı üzerinde bir etkisinin olup olmadığına odaklanılmıştır.

2. Materyal ve Yöntem

Silahlı Kuvvetler Bando Okulu Konser Salonu üzerinden çeşitli tasarım ölçütleri dikkate alınarak Türk Silahlı Kuvvetleri (makale içerisinde TSK olarak anılacaktır) Armoni Mızıkası Konser ekibinin, konser ve provalar esnasında etkilendikleri (renk, ışık, malzeme ve fiziksel yapı gibi) olguların, sahne performansları üzerindeki etkileri incelenmiştir. TSK Armoni Mızıkası Konser Ekibi üzerinde gerçekleştirilen anket çalışması ile sanatçıların etkilendikleri olguları ortaya çıkarmak ve salondaki nesnel veriler üzerinde yapılan değerlendirmeler ile iç mekan tasarımında etkili bulunan unsurlar belirlenmeye çalışılmıştır. Mevcut bir mekan üzerinden gerçekleştirilen bu çalışmada iç mekan tasarımı ve sanatçı bakış açısı birlikte ele alınmıştır (Elbaş, 2016, s. 2).

TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı Orkestra üyelerini oluşturan toplam 115 müzisyen arasından 100 müzisyene yapılmış olan ve beşli Likert ölçeğinin kullanıldığı, 33 soruluk anket aracılığıyla, Bando Okulu Konser Salonu'nda yer alan yapısal eleman, donatı ve mobilyalar ile ilgili görüşler alınmış; elde edilen veriler, bilgisayar ortamında IBM SPSS Statistics 19 programı ile istatistiksel açıdan analiz edilerek değerlendirilmiştir. Sonuçlar, betimleyici istatistiklerin yanı sıra tek yönlü varyans analizleri (One-way ANOVA) ile yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Değerlendirmeler

Çalışma kapsamında uygulanmış olan ve 33 sorudan oluşan ankete ilişkin bulgular ve değerlendirmelere aşağıdaki alt başlıklar altında yer verilmiştir. Öncelikle yaş, cinsiyet ve eğitim gibi bağımsız değişkenlere ilişkin dağılım Görselleri sunulmuş; devamında, yapısal elemanlar, donatılar ve mobilyalara ilişkin bulgular verilmiş ve yorumlanmıştır.

Yaş aralığı	Frekans	Yüzde	Toplam Yüzde
15-25	14	14.0	14.0
25-35	40	40.0	54.0
35-55	46	46.0	100.0
Toplam	100	100.0	

Görsel 1. Ankete katılanların yaş aralıkları.

Görsel 1'de, 15-25 yaş aralığının % 14 ile en düşük grup olduğu; %40 ile 25-35 yaş aralığının ve %46'lık oranla 35-55 yaş aralığının olduğu görülmektedir.

Cinsiyet	Frekans	Yüzde	Toplam Yüzde
byan	12	12.0	12.0
bay	88	88.0	100.0
toplam	100	100.0	

Görsel 2. Ankete katılan kişi sayısı ve cinsiyet dağılımı.

Görsel 2’de, ankete katılan 100 müzisyenin %88’inin erkek %12’sinin bayan olduğu görülmektedir.

Eğitim	Frekans	Yüzde	Toplam Yüzde
önlisans	30	30.0	30.0
lisans	58	58.0	88.0
lisansüstü	12	12.0	100.0
toplam	100	100.0	

Görsel 3. Ankete katılanların eğitim durumları.

Görsel 3’teki verilere bakıldığında, katılımcıların %12’sinin yüksek lisans, %58’inin lisans, %30’unun ise ön lisans eğitimi almış olduğu görülmektedir.

Enstruman	Frekans	Yüzde	Toplam Yüzde
klarnet	8	8.0	8.0
yan flut	4	4.0	12.0
picola	4	4.0	16.0
obua	4	4.0	20.0
alto saksafon	4	4.0	24.0
tenor saksafon	6	6.0	30.0
bariton saksafon	5	5.0	35.0
bariton	5	5.0	40.0
euphonium	4	4.0	44.0
büyük bas	7	7.0	51.0
trombon	5	5.0	56.0
büyülü	4	4.0	60.0
trompet	8	8.0	68.0
korno	4	4.0	72.0
mib klarnet	6	6.0	78.0
bateri	5	5.0	83.0
fagot	5	5.0	88.0
kontrbas	4	4.0	92.0
kornet	4	4.0	96.0
piyano	4	4.0	100.0
Total	100	100.0	

Görsel 4. Ankete katılan müzisyenlerin enstruman dağılımları.

TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı orkestra üyelerinden anket çalışmasına katılan 100 müzisyenin Görsel 4'teki enstrüman dağılım verilerine bakıldığında, en yüksek oranları, %8 ile klarnet, %8 ile trompet, %7 ile büyük bas, %6 ile mi bemol klarnet ve %6 ile tenor saksafonun aldığı görülmektedir.

3.1. Analizler

Katılımcılar, sorulara 1 ile 5 arasında değişen skaladan bir değer seçerek, soruda geçen unsurun kendi performanslarına olan etkisini derecelendirmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan yapısal elemanlardan ilki düşey yüzeyler yani duvarlardır. Duvarlarda kullanılan malzeme, renk ve fiziksel yapı yani formların, orkestra sanatçılarının performansları üzerinde etkili olup olmadığı ortaya konmaya çalışılmıştır. İlgili derecelendirme sonuçları Görsel 5'te verilmiştir. Anketin 100 katılımcı üzerinde gerçekleştirilmiş olması sebebiyle, Görsel 5'teki sayılar, hem katılımcı sayısını hem de yüzdeyi göstermektedir.

	Çok etkili	Etkili	Orta derecede etkili	Az etkili	Etkisiz
Düşey yüzey (duvar) malzemesi	0	0	7	34	59
Düşey yüzey (duvar) rengi	43	30	11	14	2
Düşey yüzeylerin (duvarların) fiziksel yapısı/formu	26	40	14	17	3
Sahne zemininde kullanılan malzeme	20	44	14	14	8
Sahne zemin rengi	28	47	15	6	4
Sahne fiziksel yapısı/formu	42	34	12	9	3
Sahne derinliği	30	44	15	9	2
Seyirci bölümü zemin rengi	0	0	8	27	65
Seyirci bölümü zemin malzemesi	0	0	6	24	70
Seyirci bölümü fiziksel yapısı	1	10	20	35	34
Seyirci bölümü koltuk rengi	0	2	5	23	70
Seyirci koltuğu malzemesi	0	0	5	24	71
Seyirci koltuğu fiziksel yapısı/formu	0	0	2	31	67
Seyirci bölümü derinliği	17	60	14	9	0
Tavan rengi	20	51	15	11	3
Tavanda kullanılan malzeme	0	0	2	27	71
Tavan fiziksel yapısı/formu	25	51	15	9	0
Sahne perde rengi	0	0	6	20	74
Sahne perdesi fiziksel yapısı	0	0	3	22	75
Sahne perdesinde kullanılan malzeme	0	0	0	21	79
Ses panel rengi	24	56	15	5	0
Ses panel malzemesi	0	0	0	23	77
Ses panellerinin fiziksel yapısı/formu	14	56	18	12	0
Ortam aydınlatması	40	51	9	0	0
Sahne aydınlatması	37	42	19	2	0
Sahnede kullanılan sehpa renkleri	0	0	0	25	75
Sahnede kullanılan sehpa malzemesi	0	0	0	29	71
Sehpaların fiziksel yapısı/formu	0	0	0	33	67
Sanatçı oturma elemanı rengi	0	0	0	26	74
Sanatçı oturma elemanı malzemesi	0	0	0	33	67
Sanatçı oturma elemanı fiziksel yapısı	0	0	6	26	68
Sahne-seyirci bölümü mesafesi	0	0	4	29	67
Sahne-seyirci bölümü yükseklik farkı	4	36	19	24	17

Görsel 5. Ele alınan unsurların sanatçı performansı üzerindeki etkileri.

	K.Sayısı	Min	Max	Ortalama	S.Sapma
Düşey yüzey (duvar) malzemesi	100	1	3	1.48	.627
Düşey yüzey (duvar) rengi	100	1	5	3.98	1.137
Düşey yüzeylerin (duvarların) fiziksel yapısı/formu	100	1	5	3.69	1.125
Sahne zemininde kullanılan malzeme	100	1	5	3.54	1.193
Sahne zemin rengi	100	1	5	3.89	1.014
Sahne fiziksel yapısı/formu	100	1	5	4.03	1.087
Sahne derinliği	100	1	5	3.91	.996
Seyirci bölümü zemin rengi	100	1	3	1.43	.640
Seyirci bölümü zemin malzemesi	100	1	3	1.36	.595
Seyirci bölümü fiziksel yapısı	100	1	5	2.09	1.016
Seyirci bölümü koltuk rengi	100	1	4	1.39	.680
Seyirci koltuğu malzemesi	100	1	3	1.34	.572
Seyirci koltuğu fiziksel yapısı/formu	100	1	3	1.35	.520
Seyirci bölümü derinliği	100	2	5	3.85	.809
Tavan rengi	100	1	5	3.74	1.001
Tavanda kullanılan malzeme	100	1	3	1.31	.506
Tavan fiziksel yapısı/formu	100	2	5	3.92	.872
Sahne perde rengi	100	1	3	1.32	.584
Sahne perdesi fiziksel yapısı	100	1	3	1.28	.514
Sahne perdesinde kullanılan malzeme	100	1	2	1.21	.409
Ses panel rengi	100	2	5	3.99	.772
Ses panel malzemesi	100	1	2	1.23	.423
Ses panellerinin fiziksel yapısı/formu	100	2	5	3.72	.854
Ortam aydınlatması	100	3	5	4.31	.631
Sahne aydınlatması	100	2	5	4.14	.792
Sahnede kullanılan sehpa renkleri	100	1	2	1.25	.435
Sahnede kullanılan sehpa malzemesi	100	1	2	1.29	.456
Sehpaların fiziksel yapısı/formu	100	1	2	1.33	.473
Sanatçı oturma elemanı rengi	100	1	2	1.26	.441
Sanatçı oturma elemanı malzemesi	100	1	2	1.33	.473
Sanatçı oturma elemanı fiziksel yapısı	100	1	3	1.38	.599
Sahne-seyirci bölümü mesafesi	100	1	3	1.37	.562
Sahne-seyirci bölümü yükseklik farkı	100	1	3	1.43	.607

Görsel 6. Tanımlayıcı istatistikler.

Anket çalışmasına katılan 100 müzisyenin, anket sorularına vermiş oldukları cevaplardan ortalaması en yüksek olarak belirlenen ve orkestra üyelerinin konser veya prova esnasındaki sahne performanslarını en fazla etkileyen ilk üç unsur sırasıyla;

- 4.31 ortalama değer ile ortam aydınlatması,
- 4.14 ortalama değer ile sahne aydınlatması ve
- 4.03 ile sahnenin fiziksel yapısı yani formu olmuştur.

Bu unsurları sırasıyla, 3.99 ile ses panellerinin rengi, 3.98 ile düşey yüzey yani duvar renkleri, 3.92 ile tavanın fiziksel yapısı yani formu, 3.91 ile sahne derinliği, 3.89 ile sahne zemin rengi, 3.85 ile seyirci bölümü derinliği, 3.74 ile tavan rengi, 3.72 ile ses panellerinin fiziksel yapısı, 3.69 ile düşey yüzeylerin fiziksel yapısı ve 3.54 ile sahne zemin malzemesi takip etmiştir. 3'ün üzerinde ortalama değere sahip olan yani etkili bulunmuş olan tüm unsurlar Görsel 6'da koyu olarak verilmiştir.

Etkisi en az olan unsurlar ise en düşük değerden başlayarak sırasıyla; 1.21 ortalama değer ile perde malzemesi, 1.23 ile ses paneli malzemesi ve 1.25 ile nota sehpa rengi olmuştur. Bu unsurları, 1.26 ortalama değer ile sanatçı oturma elemanı rengi, 1.28 ile perdenin fiziksel yapısı yani formu ve 1.29 ile sehpa malzemesi takip etmiştir. Diğer dağılımlar da yine Görsel 6'da görülmektedir.

Aydınlatma ve sahne formunun, sanatçılar üzerinde son derece etkili olduğu görülmektedir. Bu unsurlardan özellikle aydınlatma ile ilgili değişimlerin, performans esnasında sanatçının icrasını doğrudan etkilediği anlaşılmaktadır. Buna sebep doğrudan rahat görme eylemi olabileceği gibi aydınlatmanın ambiyans yani ortamda istenilen havayı oluşturma anlamında da sanatçı performansını etkileyebileceği düşünülmüştür. Sahne formu ise sanatçının yerleşimi, icra esnasındaki özel alanı ve görüş alanı ile ilişkili bulunmuştur. Duvarlarda yer alan ses panelleri ve duvar renkleri ile tavan formunun ise performans esnasında sanatçının görüş alanına doğrudan giriyor olması sebebiyle etkili bulunmuş olabileceği düşünülmüştür. Bu unsurların, sanatçıların bütüncül mekan algısında da önemli yer tuttuğu sonucuna varılabilir. Etkili bulunan diğer unsurların sahne derinliği, sahne zemin rengi, seyirci bölümü derinliği ve tavan rengi olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu varsayım kuvvetlenmektedir.

İzleyicilerin akustikle ilgili çeşitli kaygıları çoğu zaman değerlendirilmektedir; ancak akustik tasarımın bir diğer önemli ayağı da performans sergileyen sanatçıların bu konudaki tatminleridir. Örneğin sahneyi çevreleyen yüzeyler sesi belirli şekilde yansıtarak, müzisyenlerin ortaya çıkardıkları sesleri kendilerinin de duymasını sağlarken; meslektaşlarının performansını izleyebilmelerini de kolaylaştırmaktadır. Müzisyenlerin bu konudaki tatmin koşulları, izleyiciler için geçerli olan koşullardan oldukça farklıdır. Öte yandan, sahne için diğer öncelikli alanlar çoğunlukla aydınlatma veya görsel etki olmaktadır (Barron, 2010, s. 454). Tüm analizler aşağıda, alt başlıklar altında sunulmuştur.

3.1.1. Duvarlar

Görsel 5'te ankete katılan sanatçıların %59'unun, konser salonu düşey yüzey (duvar) malzemesini etkisiz, %34'ünün az etkili bulduğu görülmektedir. Duvarlarda kullanılan malzemenin, sanatçıların performansı üzerinde önemli bir etkisinin olmadığı, sanatçıların duvarlarda kullanılan malzemeden, performans yönünden fazlaca etkilenmediği görülmektedir. Görsel 7 ve Görsel 8'de Bando Okulu Konser Salonu'nun mevcut duvarları görülmektedir.



Görsel 7-8. Bando Okulu Konser Salonu sağ ve sol cephe (Yazar arşivinden, 2016).

Malzemeden farklı olarak; katılımcıların %43'ünün konser salonu düşey yüzey (duvar) rengini çok etkili, %30'unun etkili, %11'inin orta derecede etkili, %14'ünün az etkili ve %2'sinin etkisiz bulduğu görülmektedir. Anket verilerinden, sanatçıların prova ve konser esnasındaki çalışmalarda, salon düşey yüzey yani duvar renginin, sahne performansları üzerinde % 73 oranında etkili bulunduğu anlaşılmaktadır. Duvar malzemesinin fazlaca etkili olmadığı görülürken, duvar renginin sanatçı performansında önemli oranda etkili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanatçıların malzemeden ziyade görsel algıda daha kolay farkedilebilen renk unsurundan etkilendikleri düşüncesine varılabilecektir. Görsel 9'da salon duvarlarında kullanılmış olan renkler görülmektedir.



Görsel 9. Bando Okulu Konser Salonu düşey yüzey rengi (Yazar arşivinden, 2016).

Konser salonu duvarlarının fiziksel yapısı/formu, ankete katılan sanatçıların %26'sı tarafından çok etkili, %40'ı tarafından etkili, %14'ü tarafından orta derecede etkili, %17'si tarafından az etkili ve %3'ü tarafından etkisiz bulunmuştur. Bu sonuçlardan, sanatçıların prova ve konser esnasındaki çalışmalarda, salon duvar formundan, duvar renginde olduğu gibi önemli derecede etkilendikleri anlaşılmaktadır. Form da bu sebeple, renk gibi, görsel algıda daha kolay farkedilebilen bir unsur olarak düşünülebilecektir.

Sanatçıların %5'i, konser salonunda kullanılan ses panel rengini az etkili, %15'i orta derecede etkili, %56'sı etkili ve %24'ünün çok etkili bulduğu görülmektedir. Konser salonlarının düşey yüzeylerinde kullanılan ve akustik açıdan oldukça önemli olan bu elemanların (Görsel 10), sanatçının sahne performansına direkt etki ettiği gibi, görsel olarak da sanatçılar üzerinde oldukça etkili olduğu görülmektedir.



Görsel 10. Bando Okulu Konser Salonu ses panelleri (Yazar arşivinden, 2016).

Panel renginin aksine, ses panel malzemesi %77 ile etkisiz ve %23 ile az etkili bulunmuştur. Panellerin fiziksel yapısı yani formu ise %18 ile orta derecede etkili, %56 ile etkili ve %14 ile çok etkili bulunmuştur. Konser salonunda kullanılan ses panellerinde kullanılan malzemenin sanatçılar üzerindeki görsel etkisi ortalamanın altında bir değere sahipken, ses panel renginde olduğu gibi ses paneli formunun da sanatçıların performansları üzerinde oldukça etkili olduğu görülmüştür. Kısaca, ses panellerinin, sanatçıları gerek akustik gerekse görsel açıdan etkilediği düşünülmektedir.

3.1.2. Sahne

Konser salonu sahne zemin malzemesinin %20 oranıyla çok etkili, %44 oranında etkili, %14 oranında orta derecede etkili, %14 oranında az etkili, %8 oranında etkisiz bulunduğu görülmektedir. “Orta derecede etkili” seçeneğinin de sonuca katkısının etki şeklinde olabileceği göz önünde bulundurulduğunda; sanatçıların prova ve konser esnasındaki çalışmalarında, sahne zemin malzemesinin de performansları üzerinde toplamda oldukça etkili (%78) olduğu görülmektedir. Sahne zemini, birçok enstrüman sanatçısının icra esnasında doğrudan bağlantıda olduğu bir unsurdur. Gerek doğrudan görme gerekse üzerinde performans sergileme gibi eylemlerle deneyimlenen sahne zemini, bu bağlamda önemli bir etken olarak ortaya çıkmıştır. Görsel 11’de Bando Okulu Konser Salonu sahne zemini görülmektedir.

Konser salonu sahne zemin renginin ise %15 ile orta derecede etkili, %47 ile etkili ve %28 ile çok etkili bulunduğu görülmüştür. Sahne zemin renginin de en az malzemesi kadar, sanatçıların sahne performansı üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Yine orta derecede etkili seçimi de dikkate alınarak değerlendirme yapıldığında, sonucun %90 değerlerine ulaştığı görülmektedir. Nitekim zemin rengi de sanatçıların birebir deneyimlediği bir unsurdur.



Görsel 11. Bando Okulu Konser salonu sahne zemini (Yazar arşivinden, 2016).

Ankete katılan sanatçıların %34’ünün sahne fiziksel yapısını etkili, %42’sinin çok etkili bulduğu sonucu görülmektedir. Sahnenin zemin rengi ve sahne zemininde kullanılan malzeme gibi, sahnenin fiziksel yapısının da sanatçıların sahne performansı üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Görsel 12’de Bando Okulu Konser Salonu sahnesi görülmektedir.

Sahne derinliği, ankete katılan sanatçıların % 44'ü tarafından etkili, %30'u tarafından ise çok etkili bulunmuştur. Sahne derinliği, sanatçılarının enstrüman performansları üzerinde akustik açıdan da oldukça önemli bir unsurdur. Akustik ve estetik açıdan iyi tasarlanmış bir sahne, sanatçılarının, seyirciye aktarılması istenen duygu ve ses rengini istenilen düzeyde yansıtabilmelerine katkı sağlayabilecektir.



Görsel 12. Bando Okulu Konser Salonu sahnesi (Yazar arşivinden, 2016).

Sahne ile seyirci bölümü arasındaki mesafe (Görsel 13) de sanatçı performansı üzerinde fazlaca etkili olmayan bir unsur olarak görülmüştür. Katılımcılar bu unsuru %67 oranıyla etkisiz, %29 oranıyla az etkili bulmuştur.



Görsel 13. Bando Okulu Konser Salonu sahne-seyirci bölümü mesafesi ve sahne yüksekliği (Yazar arşivinden, 2016).

Anket çalışmasında ele alınan son unsur da sahne yüksekliği ile seyirci arasındaki yükseklik farkıdır. Bu unsur, katılımcıların %17'si tarafından etkisiz, %24'ü tarafından az etkili, %19'u tarafından orta derecede etkili, %36'sı tarafından etkili ve %4'ü tarafından etkili bulunmuştur. Dinleyici ile aynı kotta olan bir ses kaynağından çıkan ses dalgaları, önde oturan dinleyiciler tarafından kolayca yutulmakta ve hacmin arkalarına azalarak ulaşmaktadır.

Özellikle küçük mekanlarda en büyük akustik riskin de ses odağına yönelik olduğu düşünüldüğünde; kademeli olarak yükseltilecek zeminler ile odak izleyicilerin baş seviyelerinden daha yukarıda bir noktada oluşabilmekte ve bu sayede akustik yönden de daha olumlu sonuçlar elde edilebilmektedir (Barron, 2010, s. 336). Bu nedenle sahnenin yükseltilmiş olmasında da yarar olduğu düşünülmektedir. Sahnenin yükseltilmiş olması, akustik kaygıların yanı sıra görsel açıdan da önem taşımakta ve arka sıralarda bulunan izleyicilerin de uygun konumda izleyebilmelerini sağlamaktadır.

3.1.3. Seyirci bölümü

Sahne zemininden farklı olarak, anket çalışmasına katılan sanatçıların %65'inin, konser salonu zemin rengini etkisiz, %27'sinin az etkili, %8'inin orta derecede etkili bulduğu görülmektedir. Konser salonu seyirci bölümünün, sanatçıların konser veya prova esnasındaki sahne performansları üzerindeki etkisi oldukça düşük bulunmuştur. Sahne bölümündeki yüksek etkinin, seyirci bölümü zemin döşemesi rengi için geçerli olmasının bir nedeninin, performans esnasında ortam aydınlatması nedeniyle seyirci bölümü zemininin, sanatçıların birebir etkileşimde olmadıkları bir unsur olması olarak düşünülebilir. Görsel 14'de seyirci bölümü zemini görülmektedir.



Görsel 14. Bando Okulu Konser Salonu seyirci bölümü zemini (Yazar arşivinden, 2016).

Seyirci bölümü zemin renginde olduğu gibi zemin malzemesinin de, sanatçıların prova ve konser esnasındaki performansları üzerindeki etkisinin ortalamanın altında olduğu görülmüştür. Katılımcıların %70'i, konser salonu seyirci bölümü zemin malzemesini etkisiz, %24'ü az etkili, %6'sı orta derecede etkili bulmuştur. Benzer şekilde, seyirci bölümü fiziksel yapısı, %34 oranında etkisiz, %35 oranında az etkili, %20 oranında orta derecede etkili ve %10 oranında etkili bulunmuştur. Bu unsurun performans üzerinde çok etkili olduğunu düşünen katılımcıların oranı ise yalnızca %1'dir. Seyirci bölümü fiziksel yapısının da sanatçıların sahne performansı üzerinde ortalamanın altında bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.



Görsel 15. Bando Okulu Konser Salonu seyirci bölümü (Yazar arşivinden, 2016).

Seyirci koltuk rengi de ankete katılan sanatçıların %70'i tarafından etkisiz, %23'ü tarafından az etkili, %5'i tarafından orta derecede etkili ve %2'si tarafından etkili bulunmuştur. Konser salonu seyirci bölümü zemin rengi, zemin malzemesi ve biçimsel yapısında olduğu gibi koltuk renginin de sanatçıların sahne performansı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmadığı görülmektedir. Sanatçılar sahne performansları sırasında sahne ile ilgili donatıların ortalamanın altında bir etki derecesine sahip olduğunu belirtmişlerdir. Fakat bu etkinin, konser veya prova esnasındaki salonun doluluk oranına göre farklılık gösterebileceği düşünülmektedir. Zira koltuk rengi, izleyicinin yerine yerleşmesi ile birlikte büyük ölçüde görülmez hale gelen bir unsur olmaktadır. Salon doldukça, koltuklara ilişkin değişkenler de algılanabilir olmaktan çıkmakta, dolayısıyla, bu tür unsurların performans esnasında sanatçı üzerinde oluşturduğu etki de azalmaktadır.

Bu varsayımı destekleyen bir sonuç da sanatçıların %71'inin, konser salonu seyirci bölümü koltuk malzemesini etkisiz, %24'ünün az etkili, %5'inin orta derecede etkili bulması olmuştur. Seyirci bölümü koltuk renginde olduğu gibi koltuk malzemesinin de sanatçıların sahne performansları üzerinde etkili olmadığı görülmektedir. Benzer şekilde, koltuk formlarının da etkisinin düşük olduğu görülmüştür (%67 etkisiz, %31 az etkili, %2 orta derecede etkili).

Seyirci bölümü derinliği, %17 oranıyla çok etkili, %60 ile etkili bulunmuştur. Konser salonu seyirci bölümü donatılarının sanatçı üzerinde etkisi görülmemişken, seyirci bölümü derinliğinin, sanatçıların sahne performansları üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Görsel 16'da seyirci bölümü derinliği ile sanatçıların mekânsal ilişkisi görülmektedir.



Görsel 16. Bando Okulu Konser Salonu seyirci bölümü derinliği (Yazar arşivinden, 2016).

3.1.4. Tavan

Tavan rengi, ankete katılan sanatçıların %3'ü tarafından etkisiz, %11'i tarafından az etkili, %15'i tarafından orta derecede etkili, %51'i tarafından etkili ve %20'si tarafından çok etkili bulunduğu görülmektedir. Konser salonu seyirci bölümü derinliğindeki etkinin bir benzeri de tavan renginde görülmüştür. Sanatçıların konser salonu tavan renginden estetik, akustik ve fiziksel olarak etkilendikleri düşünülmektedir. Görsel 17'de ahşap kaplanmış kademeli tavan yüzeyi görülmektedir.



Görsel 17. Bando Okulu Konser Salonu tavanı (Yazar arşivinden, 2016).

Ancak, tavan renginin aksine, tavan malzemesinin % 71 oranında etkisiz bulunduğu görülmektedir. Sanatçıların performansı açısından, tavanda kullanılan malzemenin önemli bir etkiye sahip olmadığı düşünülmektedir. Tavanın fiziksel yapısı yani formunun ise %51 oranında etkili, %25 oranında çok etkili bulunduğu görülmüştür.

3.1.5. Aydınlatma

Konser salonu ortam aydınlatmasını anket çalışmasına katılan sanatçıların %9'unun orta derecede etkili, %51'inin etkili, %40'ının çok etkili bulduğu görülmektedir. Sahne aydınlatması da benzer şekilde, %42 oranında etkili ve %37 oranında çok etkili bulunmuştur. Konser salonu ortam aydınlatmasında olduğu gibi, sahne aydınlatması da sanatçıların konser veya prova esnasındaki sahane performansları üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

3.1.6. Mobilya ve donatılar

Sanatçıların birebir kullandıkları sehpalara yönelik sonuçlar ise, bu elemanların niteliklerinin performans üzerinde doğrudan etkili olmadığını göstermektedir. %75 ile etkisiz, %25 ile az etkili bulunan sehpa rengi, etkisiz bir değişken olarak değerlendirilebilecektir. Sehparların malzemesinin de %71 oranında etkisiz, %29 oranında az etkili bulunduğu görülmüştür. Benzer şekilde, sehpa formlarının da %67 ile etkisiz, %33 ile az etkili bulunduğu görülmektedir. Sehpa niteliklerinin, sanatçılar üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmadığı, sanatçıların önlerindeki sehparların renklerinden daha çok notalara odaklandığı görülmüştür.

Anket çalışmasına katılan sanatçıların %74'ü, kullandıkları oturma elemanlarının rengini etkisiz, %26'sı az etkili bulmuştur. Oturma elemanlarının malzemeleri de %67 oranıyla etkisiz, %33 oranıyla az etkili bulunmuştur. Bu elemanların formu ile ilgili de benzer görüşler iletilmiş; formun, %68 ile etkisiz, %26 ile az etkili bulunduğu görülmüştür.

3.2. Yanıtlar arası ilişkiler

Bu alt başlık altında, belirli değişkenlere göre, sorularda yer alan unsurlara verilen yanıtların değişimleri incelenmiştir. Bir başka anlatımla, verilen yanıtların, çalınan enstrüman, alınmış olan eğitim, cinsiyet ve yaşa göre değişkenlik gösterip göstermediği, istatistiksel açıdan bu farklılıkların anlamlı olup olmadığı analiz edilmiştir.

Yapılan tek yönlü varyans (one-way ANOVA) analizleri sonucunda, aşağıda belirtilen bağımsız değişkenler karşısında kimi unsurların anlamlı derecede (%95 güvence) değişkenlik gösterdiği saptanmıştır. Örneğin, sahne zemin malzemesinin performans üzerindeki etkisine verilen yanıtların, katılımcının hangi enstrümanı çaldığına bağlı olarak değişkenlik gösterdiği (sig. 0.041*) tespit edilmiştir. Bu durum, katılımcının çaldığı enstrümanın değişmesiyle, sahne zemin malzemesinin kendisi üzerindeki etkisinin değişebildiğini göstermektedir. Benzer şekilde tavan malzemesi (0.050*), ses panellerinin fiziksel yapısı/formu (0.007*) ve

sanatçı oturma elemanı malzemesinin etkisinin (0.044*) de bu bağımsız değişkene göre farklılık gösterebildiği görülmüştür (* < 0,05 %95 güvenle anlamlı farklılık bulunmaktadır) (Görsel 18).

	Anlamlılık düzeyi (sig.) <0,05
Sahne zemini malzemesi	0,041
Tavan malzemesi	0,050
Ses panellerinin formu	0,007
Sanatçı oturma elemanlarının malzemesi	0,044

Görsel 18. Varyans analizine göre değişkenlerden anlamlı şekilde etkilenen unsurlar.

5’li ölçekte 3.54 ortalama değerle etkili bulunmuş olan sahne zemin malzemesinin, çalınan enstrümana göre önem yani etki derecesinin değişebileceği sonucuna varılmaktadır. Bunun sebebi olarak, çalınan enstrümana göre sanatçının zenimle olan fiziksel ve ruhsal ilişkisinin değişebileceği düşüncesini görmek mümkündür. Benzer şekilde, ses panellerinin fiziksel yapısı yani formu da 3.72 ortalama değer ile etkili bulunmuştur. Bu etkinin farklılaşmasını, çalış pozisyonları esnasında sanatçının görüş alanının değişebilmesi sonucuna bağlamak mümkün olabileceği gibi; farklılığı, enstrümanların sahne üzerindeki konumlanmalarından da kaynaklanabileceği düşünülebilir.

Öte yandan, tavan malzemesi ve sanatçı oturma elemanı malzemesinin fazlaca etkili bulunmamış olduğu sonucuyla birlikte yorumlandığında; bu unsurların etkisizliğinin çalınan enstrümana göre farklılık gösterebildiği görülmüştür. Kimi sanatçılar için oturma elemanının malzemesinin etkisi daha düşük olarak ortaya çıkmıştır.

4. Sonuç

İçmimarlığın amaçlarının, teori ve pratiğin kazandırdığı beceri ve anlayışla, kullanıcıların gereksinimlerini karşılayan mekanlar yaratmakla kalmayıp, kullanıcıya iyi hissettirmekle de yakından ilişkili olduğu göz önünde bulundurularak; bu çalışmada, konser salonu kullanıcılarının yalnızca izleyici/dinleyiciler olmadığı, müzisyenlerin de salonu birebir deneyimleyen kullanıcılar olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Dinleyici ve müzisyen perspektifinde konser salonlarının akustik tasarım parametreleri birçok çalışmanın konusu olmuştur. Günümüz müzik dinleme pratiklerinin gerçekleştirildiği yerlerin başında gelen konser salonlarının müzisyen, şef ve dinleyiciler tarafından artan kalite istekleriyle karşı karşıya olduğu çeşitli çalışmalarda belirtilmektedir (Öziş ve Vergili, 2008, s. 35). Salonların akustiğini değerlendirmeye yönelik nesnel ölçümlerin yanında, hem gerçek dinleyiciler hem de müzisyenler (sanatçılar, senfoni orkestrası üyeleri, solist-

ler) üzerinde öznel anketlerin uygulandığı çalışmalar da mevcuttur (Vural, 2009, s. 54).

Bu çalışmada ise konser salonunda yer alan yapısal eleman, mobilya ve donatıların, müzisyenler üzerindeki görsel etkisi ve bu unsurların sanatçı performansına etki edip etmediği araştırılmıştır. Asıl hedef, akustik problemlerin saptanması ve/veya çözülmesi değil; görsel unsurların sanatçılar üzerinde herhangi bir etkiye sahip olup olmadığının ortaya konmasıdır.

Çalışma kapsamında TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı orkestra üyelerine yapılan anket sonucunda, ele alınan 33 veriden, 20'sinin sanatçıların konser veya prova esnasındaki performansları üzerinde ortalamanın altında bir değere sahip olduğu, 13 verinin ortalamanın üzerinde bir değere sahip olduğu görülmüştür. Önem arz eden bu 13 veri; 4,31 ortalama ile konser salonundaki ortam aydınlatması, 4,14 ortalama ile sahne aydınlatması, 4,05 ortalama ile sahnenin fiziksel yapısı/formu, 3,99 ortalama ile konser salonunda kullanılan ses panellerinin rengi, 3,98 ortalama ile düşey yüzeylerde kullanılan renkler, 3,92 ortalama ile konser salonu tavan fiziksel yapısı/formu, 3,91 ortalama ile sahne derinliği, 3,89 ortalama ile sahne zemin rengi, 3,85 ortalama ile seyirci bölümü derinliği, 3,74 ortalama ile konser salonu tavan rengi, 3,72 ortalama ile konser salonunda kullanılan ses panellerinin fiziksel yapısı/formu, 3,69 ortalama ile düşey yüzey fiziksel yapısı/formu ve 3,54 ortalama ile zemin malzemesi olmuştur.

Aydınlatma ve formun, birçok elemanda ön plana çıkan unsurlar olduğu görülmektedir. Bu iki unsurun, konser salonu tasarımlarında dikkatle ele alındığı görülmektedir. Dikkate alınması gereken bir diğer önemli unsurun da renk olduğu ve rengin de sanatçılar üzerinde birçok konuda önem arz ettiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Örneğin, sıcak renklerin uyarıcı, çağrıştırmacı, canlandırıcı ve heyecan verici etkisi bulunurken; soğuk renklerin ferahlık, genişlik, rahatlık, sükunet ve dinginlik vereceği (Yıldırım vd., 2011, s. 518) gibi faktörlerin tasarım esnasında dikkate alınması, tasarımcıyı, hedeflediği sonuca daha kolay ulaştırabilecektir.

Yapılacak olan konser salonu tasarımı veya yenileme çalışmalarında mimar ve içmimarlar tarafından bu faktörlerin göz önünde bulundurulmasının, daha olumlu sonuçların elde edilerek izleyici/dinleyici ve orkestra üyeleri için optimum mekanlar oluşturulmasına yardımcı olacağı düşünülmüştür. Elde edilen verilerin ne şekilde etkili olduğunun araştırılıp değerlendirilmesi ve seçeneklerin çeşitlendirilmesinin ise sonraki araştırmaların kapsamını oluşturabileceği düşünülmüştür.

Kaynakça

- Akar, Egemen. (2015). Teknolojik Gelişmelerin Sahne Performansına Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barron, Michael. (2010). *Auditorium Acoustics and Architectural Design, Second Edition*, London and New York: Spon Press.
- Elbaş, Özgür. (2016). Konser Salonlarında Yer Alan Yapısal Eleman, Mobilya ve Donatıların Orkestra Sanatçılarının Performansı Üzerine Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Koca, Duygu. (2016). The Dilemma of Representation Through Facades. *Open House International*, 41 (1), s. 6-13.
- Öziş, F., Vergili, S. (2008). Dinleyici-Orkestra-Müzişyen Perspektifinde Konser Salonlarının Akustik Tasarım Parametreleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 13, s. 35-41.
- Selanik, Cavidan. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Vural, Anıl. (2009). İstanbul'da Bulunan Dört Konser Salonunun Akustik Açısından Değerlendirilmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, K., Hidayetoğlu, M. L., Çapanoğlu, A. (2011). Effects of Interior Colors on Mood and Preference: Comparisons of Two Living Rooms. *Perceptual and Motor Skills*, 112 (2), s. 509-524.
- Yıldız, Pelin. (2007). Sinema Salonlarının İç Mekan Düzenlemesi ve Günümüzdeki Kullanımı. *Fine Arts e-journal of New World Sciences Academy Natural and Applied Sciences*, 2 (3), s. 195-207.

SÜRDÜRÜLEBİLİR KAMPÜS YAKLAŞIMLARI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞMELER

SUSTAINABLE CAMPUS APPROACHES AND ADVANCEMENT IN TURKEY

AYNUR GÖKALP DURNA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
aynurgokalpturna@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2758-2373>

Öz: Sanayi ve sanayi sonrası dönem ile birlikte ekolojik dengelerle uyumsuz kaynak tüketimi nedeniyle ortaya çıkan sorunların çözümü olarak, “Sürdürülebilirlik” ve “Sürdürülebilir Kalkınma” konuları gündeme gelmiştir. Konu ile ilgili, 1972 yılından günümüze kadar düzenlenmiş olan organizasyonlar ile pek çok karar alınmıştır. Tüm bu tartışmaların teoriden kurtarılıp uygulamaya adım atmasını sağlamak amacıyla, üniversite kampüs tasarımlarında çevreye duyarlı yaşanabilir mekanlar oluşturmak, sürdürülebilir ve gelişebilir bir kurgu yaratmak için “Sürdürülebilir Kampüs”, diğer bir kullanımıyla “Yeşil Kampüs” kavramı Dünya ile birlikte Türkiye’de de tartışılmaya, konu ile ilgili farklı yaklaşım ve değerlendirme ilkeleri oluşturulmaya başlanmıştır. Bu çalışma ile, kapsamlı bir kavram olan sürdürülebilirliğin, gerek mekânsal gerekse de sosyal anlamda kentsel alanın tüm sorun ve olanaklarını içerisinde barındıran üniversite kampüs alanlarındaki uygulama yaklaşımları ile Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN)-Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) ve GreenMetric Sürdürülebilir Kampüs değerlendirme sistem ve kriterleri araştırılacak ve sürdürülebilir kampüs çalışmalarına ilişkin Türkiye’deki gelişmeler değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Sürdürülebilirlik, Üniversite Kampüsü, Sürdürülebilir Kampüs, Yeşil Kampüs, Değerlendirme Sistemleri.

Abstract: As a solution to the problems arising due to incompatible resource consumption with ecological balance, “Sustainability” and “Sustainable Development” have come to the agenda together with industrial and post-industrial periods. Regarding the subject, many decisions have been taken from 1972 until the day with many organizations have been arranged. The

concept of “Sustainable Campus” with another use of “Green Campus” have been started to be discussed in Turkey with the World in order to create environmentally sensitive livable spaces in university campus designs and to create a sustainable and developable fiction and also different approaches and evaluation principles about the topic have been started to be established in order to ensure that all these discussions are rescued and implemented in theory. With this study, we will focus on the implementation approaches of university campus areas, which include a comprehensive concept of sustainability, both locally and socially, with all the problems and possibilities of the urban area, as well as the United Nations Environment Program (UNEP), the International Sustainable Campus Network (ISCN), World University Leaders Forum (GULF) and GreenMetric Sustainable Campus evaluation system and criteria will be investigated and at the same time developments in Turkey.

Keywords: Sustainability, University Campus, Sustainable Campus, Green Campus, Assessment Systems.

1. Giriş

Sanayi ve sanayi sonrası dönem ile birlikte, küresel dünya ekonomisinin kentsel alanlarda neden olduğu mekânsal değişim ve ekolojik dengelerle uyumsuz kaynak tüketimi, dünya kentlerinin ortak sorunları haline gelmiştir. Bu sorunların çözümü noktasında, “Sürdürülebilirlik” ve “Sürdürülebilir Kalkınma” konuları tartışılmaya başlanmıştır.

Bu kapsamda, 1972 yılında Stockholm’de düzenlenen Birleşmiş Milletler Çevre Programı’ndan günümüze kadar geçen süreç içerisinde, birçok uluslararası organizasyon düzenlenmiş, konu ile ilgili gerek bağlayıcı gerekse de bağlayıcı olmayan çok sayıda karar alınmıştır. Alınan bu kararların uygulamaya geçmesini sağlamak amacıyla, ölçek itibarıyla küçük bir kentsel doku niteliği taşıyan üniversite kampüs tasarımlarında çevreye duyarlı yaşanabilir mekanlar oluşturmak, sürdürülebilir ve gelişebilir bir kurgu yaratmak için “Sürdürülebilir Kampüs” veya diğer bir kullanımıyla “Yeşil Kampüs” kavramı Dünya ile birlikte Türkiye’de de tartışılmaya başlanmıştır.

Sürdürülebilir kampüs kavramının, araştırmacılar tarafından üzerinde uzlaşmaya varılmış net bir tanımı literatürde yer almamakla birlikte, bu kavramın başlangıç noktasının yalnızca çevre bilincinin artırılmasına odaklandığı düşünülmektedir. Daha sonraları ise, sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik ve sosyal boyutları göz önünde bulundurularak üniversite yerleşimlerindeki binalarda enerji verimliliğinin artırılması ve karbon salımının minimuma hatta sıfıra indirilmesi, su ve atık suların yönetimi, katı atıkların ideal bertarafı, çevreye ilişkin derslerin müfredatlara dahil edilmesi sürdürülebilir kampüslerin göstergesi olmuştur (Yücel Işıldar, 2012, s. 90). Bu kapsamda, 1972 yılından günümüze kadar geçen süreç içerisinde, sürdürülebilir kampüs ile ilgili yerel, ulusal ve uluslararası olmak üzere bir çok değerlendirme ilkeleri ortaya konulmuştur.

Bu çalışma ile, kapsamlı bir kavram olan sürdürülebilirliğin, gerek mekânsal gerekse de sosyal anlamda kentsel alanın tüm sorun ve olanaklarını içerisinde barındıran üniversite kampüs alanları için geliştirilen Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN)-Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) ve GreenMetric Sürdürülebilir Kampüs değerlendirme sistem ve kriterleri araştırılacak, analiz edilecek ve ortak özellikleri saptanacak olup sürdürülebilir kampüs çalışmalarına ilişkin Türkiye’deki gelişmeler değerlendirilecektir.

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu araştırma kapsamında, sürdürülebilir kampüs yaklaşımlarına ilişkin kuramsal çerçevenin belirlenmesi ve Türkiye’deki gelişmelerin saptanabilmesi adına, konuyu doğrudan ya da dolaylı olarak ele alan literatür araştırması yapılmış, konu ile ilgili gözlem, yazılı bilgi-belge ve görsel bilgiler ile sürdürülebilir kampüs konusunda çalışmaları bulunan üniversite yetkilileri ile yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır. Bu kapsamda, elde edilen verilerin betimsel analiz yöntemi ile işlenmesi neticesinde araştırmaya ait bulgulara ulaşılmış olup betimsel bulguların yorumlanması sonucunda, araştırma konusu ile ilgili genellemelere ulaşılmıştır.

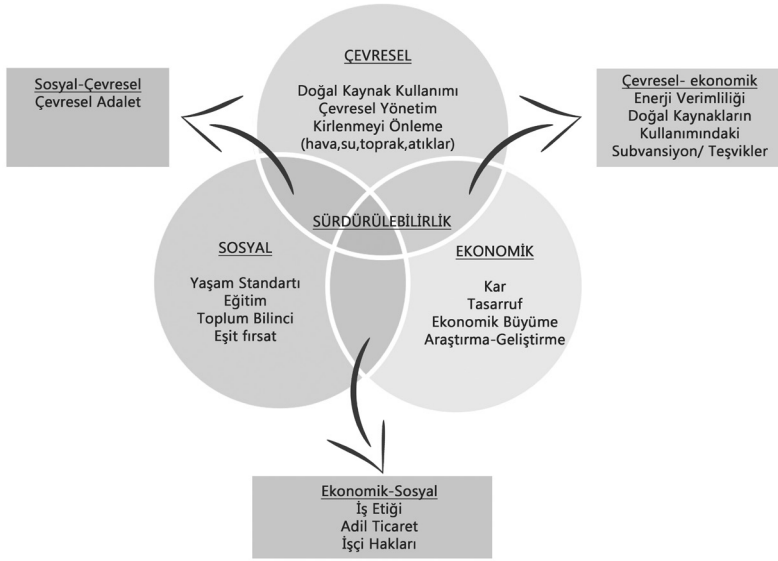
2. Sürdürülebilirlik: Çıkış Noktası ve Gelişmeler

Genel olarak “daimi olma yeteneği” şeklinde tanımlanan sürdürülebilirliğin temel hedefi, sürdürülebilir kalkınma fikrini geliştirmek ve uygulamaktır (Öztürk, 2014, s. 3). Sürdürülebilir kalkınma ise, temel olarak çevre değerlerinin ve doğal kaynakların savurganlığa yol açmayacak şekilde, bugünkü ve gelecek kuşakların yararları da göz önünde bulundurularak kullanılması, ekonomik büyüme ve refah seviyesinin yükseltme çabasıdır (Keleş, 1998, s. 112). Bu sebeple sürdürülebilirlik, yaşamın her alanına etki eden çok kapsamlı ve bütüne yönelik bir yaklaşım olup siyasal, kültürel ve toplumsal hareketler ile karşılıklı etkileşim içinde, gelişmeye ve değişmeye açık bir kavramdır (Koca, 2010, s.15).

Bu kavramın ilk tartışılmaya açılması 45 yıl öncesine dayanmaktadır. Ekolojik sorunlar ilk defa, 1971 yılında İsviçre’de yapılan bir panelde ele alınmış, bu panelden sonra yayınlanan raporda, sanayileşmiş ülkelerin üretim ve tüketim sistemlerinin çevre sorunlarına yol açtığı belirtilmiş ve sürdürülebilirlik konusunda büyük bir kamuoyu oluşması sağlanmıştır. Bu sayede, 1972 yılında Stockholm’de düzenlenen Birleşmiş Milletler Çevre Programı’na 113 ülke temsilcisinin katılımı sağlanmıştır (Öztürk, 2014, s. 5; Öç, 2013, s. 5).

1983 yılında gerçekleştirilen Birleşmiş Milletler Genel Kurul toplantısı ise, Ortak Geleceğimiz (Our Common Future) başlıklı raporu ile, sürdürülebilirliğin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu Başkanı Gro Harlem Brundtland tarafından açıklanan, 1987 yılında yayınlanan ve genel olarak Brundtland Raporu olarak anılan bu rapora göre sürdürülebilir kalkınma, “*Günün gereksinimlerini karşılarken, gelecek nesillerin kendi gereksinimlerini karşılama yeteneklerini ortadan kaldırmamak*” olarak tanımlanmaktadır (goo.gl/sAKfBx).

Komisyon, nüfus, enerji, sanayi, yerleşim, besin ve biyolojik çeşitlilik gibi problemlerin küresel sorunlar olduğunu ve tüm bunların birbiriyle etkileşim içinde bulunduğunu, birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini dile getirmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Sürdürülebilirlik Boyutları
Erişim: 22.11.2016. goo.gl/D8PPa9

Ortak Geleceğimiz (Our Common Future) başlıklı raporun oluşturulmasından sonra birçok uluslararası girişim başlamıştır. Bunlardan birisi olan, 1992 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Rio de Janeiro’da düzenlenen Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı’nda sürdürülebilir kalkınma ele alınmış ve sürdürülebilirliğin, kalkınmanın her boyutuyla bütünleşmiş bir kavram olarak algılanması gerektiği kabul edilmiştir (Öztürk, 2014, s. 6). Konferans sırasında, sürdürülebilir kalkınma için bağlayıcılığı olmayan Gündem 21 adı verilen bir eylem planı hazırlanmıştır. Buna ek olarak Konferansta, 21. yüzyıl için yol haritası niteliğinde olan, Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (UNFCC), Birleşmiş Milletler Biyolojik Çeşitlilik Sözleşmesi (UNCBD) ve Birleşmiş Milletler Çölleşmeyle Mücadele Sözleşmesi (UNCCD) imzalanmıştır. Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (UNFCC) ile insan kaynaklı çevresel kirliliklerin iklim üzerinde tehlikeli etkilerinin olduğu kabul edilerek, atmosferdeki sera gazı oranlarının düşürülmesi ve bu gazların olumsuz etkilerinin en aza indirilerek belli bir seviyede tutulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, genel ilkeler, eylem stratejileri ve ülkelerin yükümlülükleri düzenlenmiş ancak iklim değişikliğine yönelik ilk çevre mutabakatı olan bu sözleşmenin yaptırım gücü zayıf olduğundan, taraf ülkeler iyi niyet düzeyinde sözleşmeyi desteklemişlerdir.

Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesinin (UNFCC) yürürlüğe girdiği 1994 yılından sonraki her yıl, “COP (Conferences of the Parties)” adı verilen taraflar konferansı düzenlenmektedir. 1997 yılında düzenlenen üçüncü taraflar konferansı ile Kyoto Protokolü imzalanmış, 1998 yılında Arjantin’in başkenti Buenos Aires’te gerçekleşen 4. Konferans ile Kyoto Protokolü’nün uygulanmasındaki güçlükler nedeniyle, protokolün uygulanabilir-

liğini sağlamak için iki yıllık bir "Eylem Planı" kabul edilmiştir. 2013 yılında düzenlenen 19. Taraflar Konferansı ile iklim değişikliğinin etkilerinden kaynaklı kayıp ve zararlar için Uluslararası Varşova Mekanizması kurulmuş ve hazırlanan metin üzerinde uzlaşmaya varılmıştır. 2015 yılında Paris'te düzenlenen 21. Taraflar Konferansı ile Kyoto Protokolü'nün yerini alacak yeni bir anlaşma kabul edilmiştir. Paris Anlaşması ile sadece gelişmiş ülkelerin değil, 195 ülkenin de katılım sağladığı evrensel bir iklim rejiminin oluşturulması hedeflenmiştir (goo.gl/1f8rkL).

Ayrıca, 1992 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Rio de Janeiro'da düzenlenen Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı sonucunda hazırlanan Gündem 21 adı verilen eylem planından yaklaşık 10 yıl sonra, 2002 yılında Johannesburg'da gerçekleştirilen Dünya Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi'nde Gündem 21 ile benzer kapsamda olan Johannesburg Bildirgesi yayınlanmıştır (Öç, 2013, s. 6). 1992 yılında düzenlenen Rio Konferansı'nın yirminci, 2002 yılındaki Dünya Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi'nin onuncu yılı dolayısıyla, 20-22 Haziran 2012 tarihleri arasında Brezilya'nın başkenti Rio'da yapılmış olan Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Konferansı ile yeşil ekonominin önemi ve sürdürülebilir kalkınma için uluslararası koordinasyonun iyileştirilmesi konuları üzerinde önemle durulmuştur.

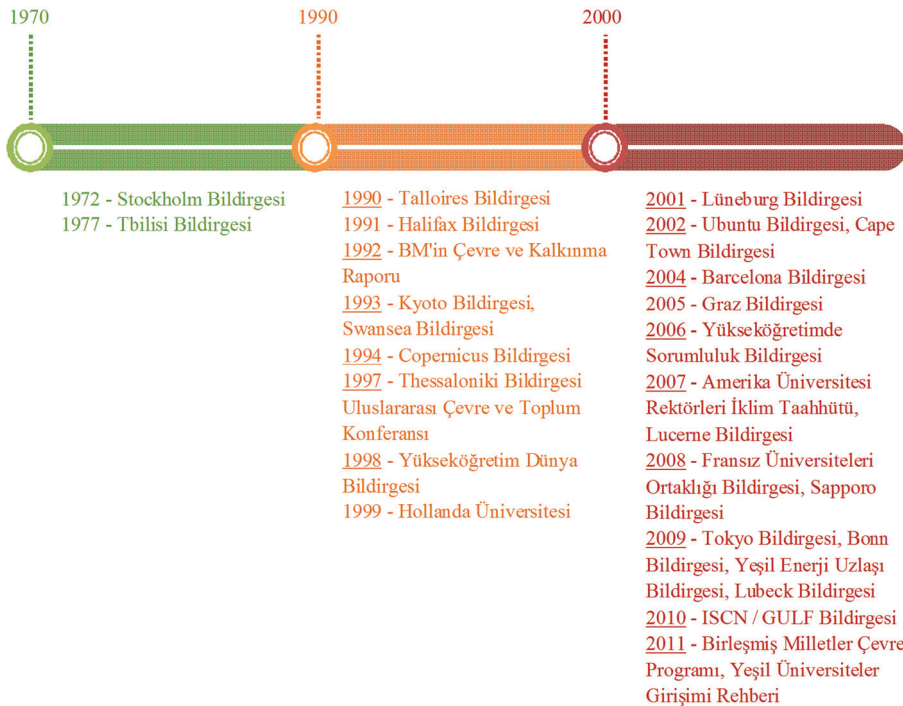
Yukarıda özetlenen süreçten anlaşılacağı üzere, sürdürülebilirlik kavramı Dünya genelinde yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. Günümüzde bu kavram, eğitim/öğretim, araştırma/geliştirme ve sosyal sorumluluk gibi üç temel işlevi bulunan (Çetiner, 2011) üniversiteler tarafından da benimsenmiş, üniversite kampüs alanlarının ilk etapta daha yeşil alanlar haline getirilmesi, akabinde ise üniversite yerleşimlerindeki binalarda enerji verimliliğinin artırılması ve karbon salımının minimuma hatta sıfıra indirilmesi, su ve atık suların yönetimi, katı atıkların ideal bertarafı, çevreye ilişkin derslerin müfredatlara dahil edilmesine yönelik çalışmalara başlanılmıştır.

3. Sürdürülebilir Kampüs: Gelişim Süreci

Eğitim ile sürdürülebilir kalkınma arasındaki ilişki ilk kez 1972 yılında düzenlenen Stockholm Konferansı'nda vurgulanmış, Stockholm Bildirgesi'nin 19. Prensibi'nde çevreyi korumak için çevre eğitimi verilmesi konusunda çağrıda bulunulmuştur. 1977 yılında düzenlenen Tbilisi Çevre Eğitimi Uluslararası Konferansı'nda çevre eğitimi konusunda ilk uluslararası bildirge ortaya konulmuştur (Güllü, Köksal, Şengül, 2012, s. 24). Bu konudaki en önemli girişimlerden birisi ise, 1990 yılında Tallories'te düzenlenen konferansın sonucunda sürdürülebilirlik için atılması gereken on adımın tanımlandığı Tallories Bildirgesidir. Bu bildirge, sürdürülebilir üniversiteler için en önemli temellerden birisi olmuştur. Günümüzde, 50'nin üzerinde ülkeden 400'ün üzerinde üniversite bu bildirgeyi imzalamıştır (Özdal Oktay, Özyılmaz Küçükyağcı, 2015, s. 2). Bu bildirge, daha sonra imzalanan Halifax, Swansea, Kyoto, Copernicus, Tessaloniki bildirgeleri gibi oluşturulan şu ana kadar toplam yükseköğretimde sürdürülebilirlikle ilgili 31'den fazla bildirgeye örnek ve ilham kaynağı olmuştur (Güllü, Köksal, Şengül, 2012, s. 24). (Görsel 2).

Yukarıda adı geçen ve Avrupa'dan 320'nin üzerinde üniversitenin katıldığı Copernicus Bildirgesi ile, sürdürülebilir toplum oluşturulması konusunda üniversitelerin lider ve karar verici rol üstlenme sorumlulukları vurgulanmıştır. Ayrıca, bu amaç için üniversiteler arasında güçlü bir iletişim ağının kurulması gerektiği üzerinde durulmuştur (Koç, 2014, s. 32). Ek olarak, 1994 yılında Yale Üniversitesi tarafından organize edilen dünya genelinde 22 ülkeden 400 fakülte akademisyenlerinin ve öğrencilerinin katılım sağladığı Dünya Kampüs Zirvesinde, ilgili tüm disiplinler kapsamında çevre eğitimlerinin bulunması gerektiği ifade edilmiştir (Koç, 2014, s. 33).

2010 yılında Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN), Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) (Dünya Ekonomik Forumu tarafından üniversite liderlerini bir araya getirmek ve küresel politikalarda önemli alanlarda üniversitelerarası işbirliğini artırmak amacıyla kurulmuştur) ile ISCN-GULF Sürdürülebilir Kampüs Bildirgesi'ni oluşturmuştur (Güllü, Köksal, Şengül, 2012, s. 25).



Görsel 2. Yüksek Öğretimde Sürdürülebilirlik Bildirgeleri Kronolojisi

Güllü, G., Köksal, M.A., Şengül, H. (2012). Dünyada ve Türkiye'de Sürdürülebilir Kampüs Uygulamaları. *Kalkınmada Anahtar Verimlilik*, 284, s. 26.

2011 yılında Çevre ve Sürdürülebilirlik için Küresel Üniversiteler Ortaklığı (GUPES) şemsiyesi altında, Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP) ve Çevresel Eğitim ve Öğretim Birimi (EETU) öncülüğünde kurulmuş olan Yeşil Üniversiteler Girişimi (Greening Universities Initiative) tarafından sürdürülebilir üniversite kampüslerinin tasarımına yönelik bir rehber hazırlanmıştır (Özdal Oktay, Özyılmaz Küçükyağcı, 2015, s. 2).

Özetle tüm bu organizasyonlar ile, üniversitelerin sürdürülebilir kalkınma konusundaki rolleri üzerinde durularak, bütünsel ve disiplinler arası yaklaşımlarla sürdürülebilir kampüs alanları oluşturabilmek için gereken bileşenler tartışılmış ancak her organizasyonda farklı ilkeler ve kriterler benimsenmiş olduğundan net bir uzlaşıya varılamamıştır.

Buna karşın, Mitchell Thomashow tarafından sürdürülebilir kampüs alanlarının sahip olması gereken bileşenler;

- Enerji; yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanılması,
- Gıda; ulaşım kirliliğinin önüne geçilmesi amacıyla yerel ve organik gıdaların servis edilmesi,
- Malzeme; ilk olarak doğaya uyumlu sürdürülebilir malzemelerin kullanılması, ikincil olarak ise malzemelerin dönüştürülerek tekrar kullanılması yoluyla sürdürülebilirliğin sağlanması,
- Yönetim; sürdürülebilir çözümlerin üretilebilmesi için yönetimin eşit ve şeffaf davranması,
- Yatırım; her türlü sürdürülebilir uygulama ve fikirlere yatırım yapılması,
- Sağlık; fiziksel ve zihinsel stresten uzak durulabilmesi adına kampüs alanlarında açık aktivite alanların tasarımına önem verilmesi,
- Öğretim Programı; sadece öğrencilerin değil tüm toplumun farkındalığının artırılması amacıyla öğretim programlarında sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kampüs konularına ağırlık verilmesi,
- Anlam/Önem; sürekli kampüs kullanıcıları ile ziyaret amaçlı gelen kişilerin, sürdürülebilir kampüs uygulamalarını yerinde tecrübe ederek, bu uygulamaların anlam ve önemini kavrayabilmesi,
- Estetik; sürdürülebilir kampüs ile ilgili girişimlerin fiziksel çevreyi daha anlamlı ve güzel kıldığının sanat objeleri ve uygulamaları ile anlaşılması,

olmak üzere 9 başlık altında ifade edilmiştir (Thomashow, 2014, s. 10-12).

4. Sürdürülebilir Kampüs: Değerlendirme Yaklaşımları

Yerel, ulusal ve uluslararası platformda kampüs sürdürülebilirliğinin değerlendirilmesine yönelik her bir iletişim ağının, kendine özgü kriterleri ve ilkeleri bulunmakla birlikte, tüm değerlendirme ilkelerinin ortak hedefi, çevresel sorunlara genel çözüm önerileri sunarak, sosyal ve ekonomik anlamda üniversite kampüslerinde sürdürülebilir kalkınmanın geliştirilmesine destek olmaktır. İletişim ağına üye olan ve değerlendirme sistemine katılan üniversitelerin sürdürülebilirlikleri bu kriter ve ilkeler kapsamında puanlanarak, katılan her üniversitenin konu ile ilgili küresel ölçekte rekabet gücü ortaya konulmaktadır.

Süreç içerisinde, kampüslerin sürdürülebilirliğine ilişkin Dünya genelinde çeşitli değerlendirme ilkeleri ortaya konulmuş olup, bu çalışma kapsamında Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN) - Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) ve GreenMetric Sürdürülebilir Kampüs İlkeleri açıklanacak ve ortak noktaları saptanarak değerlendirilecektir.

Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP) Sürdürülebilir Kampüs İlkeleri: UNEP, üniversitelerin yeşil, kaynak etkin ve düşük karbon kampüs oluşturma sürecinde, kendi dönüşüm stratejilerini geliştirmelerine ve uygulamalarına destek olmak amacı ve küresel platformda sürdürülebilirlik performanslarının artırılması hedefi doğrultusunda bir araç rehber yayınlamıştır. Bu rehberin odak noktası, üniversite kampüslerinin sürdürülebilir planlaması, tasarımı, gelişimi ve yönetimidir.

Rehberde, genel anlamı ile üniversite kampüslerinde sürdürülebilir gelişmenin ilkeleri şu şekilde sıralanmıştır (Nuttall, 2013, s. 7);

- Kurumun vizyon, misyon ve yönetimi bağlamında, sosyal, etik ve çevresel sorumlulukların netlik içinde belirlenmesi ve bütünlüğünün sağlanması,
- Öğretim sisteminin bütününde sosyal, ekonomik ve çevresel sürdürülebilirliğin bütünlüğü, eleştirel düşünme ve disiplinler arası ilişkilere bağlılık,
- Sürdürülebilirlik araştırmalarında, sürdürülebilirliğin ekonomik, sosyal, çevresel ve yönetim olmak üzere dört bileşeninin göz önünde bulundurulması,
- Diğer eğitim kurumları, yönetim birimleri, sivil toplum kuruluşları ve sanayi kuruluşları ile işbirlikleri oluşturularak toplumun daha geniş kesimlerine ulaşılması,
- Yerel özellikler bağlamında sıfır karbon/su/atık hedefini sağlamak için kampüs planlaması, tasarımı, gelişimi ve yönetimi,
- Toplum, öğrenciler ve çalışanlar için kaliteli yaşam, eşitlik ve çeşitliliği güçlendirecek politika ve uygulamaların geliştirilmesi,
- “Yaşayan bir laboratuvar” olarak kampüslerde, çevreyi öğrenmeye yönelik dönüşüm süre-

cinde öğrencilerin etkin katılımının sağlanması,

- Kültürel çeşitliliğin desteklenmesi,
- Ulusal ve uluslararası ölçekte üniversiteler arası işbirliğinin desteklenmesi.

Bu ilkeler uyarınca rehber, nicel bağlamda kısa ve uzun vadeli hedefler için yedi kapsamlı kategori tanımlamıştır. Bu kategoriler;

- Enerji, Karbon ve İklim Değişikliği,
- Su Tüketimi,
- Atık Yönetimi,
- Biyolojik Çeşitlilik ve Ekoloji,
- Planlama, Tasarım ve Gelişme,
- Materyal Akışı - Satın Alma, Kirlilik,
- Yeşil Ofis ve Yeşil Ulaşım,

olarak sınıflandırılmaktadır (Nuttall, 2013, s. 35-45). Bu kategoriler, sürdürülebilirlik ile ilgili üniversitelerin vizyon ve misyonunun belirlenmesinde, stratejik planların oluşturulmasında ve uygulama aşamasının yönlendirilmesinde etkili olmaktadır.

Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN) - Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) Sürdürülebilir Kampüs İlkeleri: Dünya çapındaki kampüslerde uygulanan sürdürülebilirlik uygulamalarının ileri teknolojiler ile yürütülmesiyle birlikte, deneyimlerin paylaşılması, yapılan çalışmaların incelenmesi ve raporlanması büyük önem kazanmıştır. Bu kapsamda ISCN, küresel bir forum oluşturarak bilgi ve fikir paylaşımı ile sürdürülebilir kampüs çalışmalarını desteklemeyi ve bu çalışmaları araştırmalar ve eğitimler ile birlikte geliştirmeyi amaçlamaktadır.

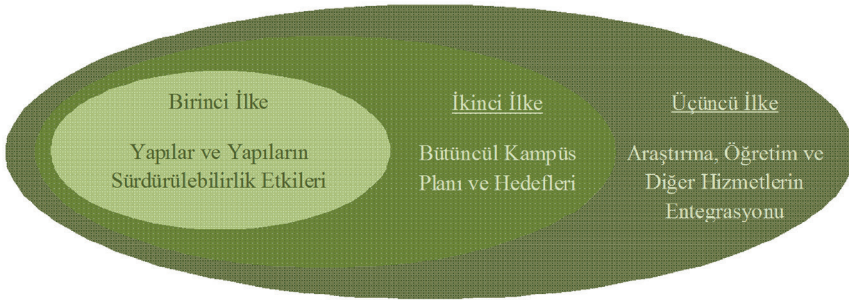
2010 yılında Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN), Küresel Üniversite Liderleri Forumu (GULF) ile birlikte, üniversitelere sürdürülebilir kampüslerin tasarım sürecinde, kendi önceliklerini ve hedeflerini kurgulayabilmeleri için genel bir çerçeve sunmak amacı ile Sürdürülebilir Kampüs Tüzüğü'nü hazırlamıştır. Tüzük çerçevesinde, sürdürülebilirliği kapsamlı şekilde ele alabilmek için, üç temel hiyerarşik ilke tanımlanmıştır.

Bu ilkeler;

- Yapılar ve Yapıların Sürdürülebilirlik Etkileri;
- Bütünsel Kampüs Planı ve Hedefleri,
- Araştırma, Öğretim ve Diğer Hizmetlerin Entegrasyonu,

şeklinde tanımlanmış olup her bir ilke alt konu başlıkları ile detaylandırılmıştır (goo.gl/9ALSMz) (Görsel 3). Birinci ilke ile, doğal kaynakların akılcı kullanımının gerekliliğinin anlaşılması ve uygulamaya geçirilebilmesi hedeflenmektedir. İkinci ilke ile, stratejik plan ve bütünsellik önem kazanmakta, kampüs bütününe ilişkin hazırlanan master plan ile belirlenen hedeflere ulaşmak için gerekli enstrümanların ve aktörlerin tanımlanması hedeflenmektedir. Son olarak üçüncü ilke ile, her türlü işbirliği, katılım ve paylaşımın desteklenmesi hedeflenmektedir.

Tüzüğe imza atan her üniversite bu ilkeleri uygulamak; her ilkenin altında kendilerine özgü somut, ölçülebilir hedeflerini tanımlamak ve performanslarını düzenli olarak ISCN'e raporlamakla yükümlüdür (goo.gl/9ALSMz).



Görsel 3. Sürdürülebilir Kampüs Tüzüğü - Temel İlkeleri
Bildungs Koalition. Erişim: 13.11.2016. goo.gl/9ALSMz

Ayrıca, ISCN bünyesinde 4 adet ödül kategorisi bulunmaktadır.

- Yapı ve Yenilikçi Altyapı kategorisi ile, yapıyı çevrenin sürdürülebilirlik performansı değerlendirilmekte olup yalnızca yapıyı çevre ile sınırlandırılmamakta, atık sistemi ve yönetimi, enerji sistemi ve diğer ilgili sistemlere ilişkin gelişmeler göz önünde bulundurulmaktadır.
- Kampüs Planı ve Yönetim Sistemi kategorisi ile, sürdürülebilir kampüs planlamasına ilişkin bütünsel yaklaşımların geliştirilmesi beklenilmektedir.
- Yenilikçi İşbirliği kategorisi ile, negatif çevresel etkilerin engellenebilmesi amacıyla, ortak bir hedef doğrultusunda farklı işbirliklerinin varlığı değerlendirilmektedir.
- Öğrenci Projesi kategorisi ile, sürdürülebilir kampüs hakkında öğrenciler arasında rekabetin artırılması ve konu ile ilgili farklı kesimler için farkındalık yaratılması amaçlanmaktadır.

GreenMetric Sürdürülebilir Kampüs İlkeleri: GreenMetric Üniversite Sürdürülebilirlik Derecelendirmesi, üniversite kampüslerindeki sürdürülebilirlik çabalarını dünya çapında değerlendirmekte ve karşılaştırmasını yapmaktadır. Değerlendirme platformu, Endonezya

Üniversitesi tarafından 2010 yılında kurulmuştur ve her yıl katılımcı üniversitelerin derecelendirmesini yapmaktadır.

2010 yılında 35 ülkeden 95 üniversitenin, 2015 yılında 65 ülkeden 407 üniversitenin, 2016 yılında ise 516 üniversitenin katıldığı uluslararasılaşmayı teşvik eden, sürdürülebilirlikle ilgili konulara dikkat çeken ve çevre bilinci konusunda küresel farkındalık yaratmayı amaçlayan bir platform olan GreenMetric, dünyadaki bütün yükseköğretim kurumlarının katılımına açıktır (goo.gl/nV6TMA).

Değerlendirme, Endonezya Üniversitesi rektörlüğüne bağlı bir uzman ekip tarafından yapılmaktadır. Uzmanlar, gerektiğinde üniversitenin ekoloji, sürdürülebilirlik, antropoloji, mühendislik, mimarlık, şehir planlama ve istatistik gibi alanlardaki öğretim üyelerinden de yardım almaktadır. Değerlendirme kriterleri,



olmak üzere 6 ana başlık altında toplanmakta, her bir ana başlığın yüzdesel dilimdeki ağırlığı farklılık göstermekte ve her bir ana başlık kendi içerisinde alt başlıklara ayrılmaktadır (goo.gl/nV6TMa).

Bu sistem ile, değerlendirme 10.000 puan üzerinden yapılarak, katılım sağlayan üniversiteler her değerlendirme alanı için puanlanmakta ve yükseköğretim kurumları, bu değerlendirmelerden aldıkları toplam puanlara göre sıralanmaktadır (goo.gl/nV6TMa).

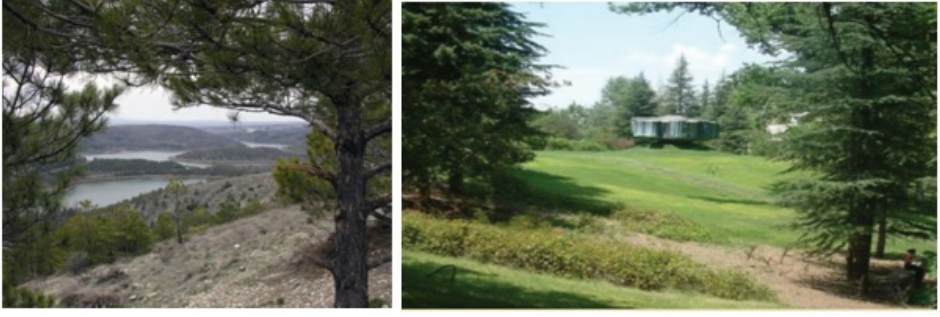
Bu sayede, kaynakların etkin kullanılmaması neticesinde oluşan çevresel sorunların çözümünde üniversitelerin ön plana çıkması sağlanmaktadır. Ayrıca, katılımcı üniversitelerin uluslararası platformda tanınırlıkları artmakta ve sürdürülebilir kampüs ile ilgili yürütülen ve/veya uygulanan projelerin paylaşılması ile rekabet ortamı doğmaktadır.

Özetle, açıklanan sürdürülebilir kampüs değerlendirme sistemlerinin tamamında, sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik ve sosyal boyutunun birlikte bütünsel yaklaşım ile ele alındığı ve sürdürülebilir kampüs planlama, tasarım ve kullanım aşamalarında disiplinler ve paydaşlar arasındaki entegrasyona önem verildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, açıklanan değerlendirme sistemleri birlikte ele alındığında, gerek yapısal çevre, gerekse de kampüs bütünündeki açık alanların tasarımı için, günümüz teknolojik imkanlarından yararlanarak enerji etkin tasarım yaklaşımının benimsenmesi, ulaşım, atık ve kaynak tüketimi ile ilgili olarak kampüs bütününde üst ölçekli stratejik plan ve hedeflerin belirlenmesi, gelecek nesillerin farkındalığının artırılması amacıyla öğretim sisteminde, konu ile ilgili programlara ağırlık verilmesi neticesinde sürdürülebilir kampüs temel niteliklerinin karşılanabileceği düşünülmektedir.

5. Sürdürülebilir Kampüs: Türkiye'deki Gelişmeler

Sürdürülebilir kampüs ile ilgili olarak, Türkiye'de ulusal ölçekte geliştirilen herhangi bir değerlendirme sistemi veya iletişim ağı bulunmamaktadır. Ancak, Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN)-Dünya Üniversite Liderleri Forumu (GULF) ve GreenMetric gibi sürdürülebilir kampüs değerlendirme ve geliştirme organizasyonlarına Türkiye'deki bazı üniversitelerden de katılım sağlanmış ve konu ile ilgili umut verici gelişmeler elde edilmiştir.

• **Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP) kapsamında,** sürdürülebilir gelişme ve sürdürülebilir üniversite için en iyi örneklerin yer aldığı, 2011 yılında yayınlanan belgede, ekolojik çevreye saygılı mekansal çözümlerinden, 1960'lı yıllardan başlamak suretiyle kampüs geneline ilişkin ağaçlandırma seferberliğinden ve kampüsteki yapılarda yerel malzemelerin kullanılmasından ötürü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne başarı öyküsü olarak yer verilmiştir (Nuttall, 2013, s. 75-76).



Görsel 4-5. Orta Doğu Teknik Üniversitesi - Eymir Gölü
Unep. Erişim: 13.11.2016. goo.gl/9P9fYS

Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin bu başarısında kuşkusuz, üniversiteye tahsis edilen ve kampüs arazisi içerisinde bulunan Eymir Gölü için gerçekleştirilen uygulamaların etkisi büyüktür. Özel Çevre Koruma Bölgesi olan, bünyesinde doğal ve arkeolojik sit alanı barındıran Eymir Gölü Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne tahsis edildikten sonra, göl rehabilitasyonu başta olmak üzere, üniversite yönetimi ve çalışanları ile öğrencilerin katkıları sayesinde ağaçlandırma seferberliği gibi bir çok girişime tanık olmuştur. Eymir Gölü ile ilgili Orta Doğu Teknik Üniversitesi tarafından hazırlanan imar planları ve koruma-geliştirme uygulamaları yardımıyla, Eymir Gölü çevresindeki orman alanı ile birlikte, yalnızca üniversiteye değil aynı zamanda kamusal bir rekreasyon alanı olarak Ankara'ya hizmet etmektedir (Yılmaz, 2010, s. 145-193).

Bununla birlikte, Orta Doğu Teknik Üniversitesi tarafından;

- Kampus dâhilindeki enerji üretimi (jeneratörler), iletimi ve tüketimindeki verimliliğin artırılması,
- Bilinçsiz kullanım ve israfın önlenmesi,
- Enerji maliyetlerinin sürdürülebilir kılınması amacıyla kampüsün karbondioksit salımının azaltılması,
- Arazi kullanımı ve yağmur suyu yönetim planı ile doğal kaynakların korunmasının sağlanması,
- Atık yönetim planı ile çevre kirliliğinin önlenmesi, toplumun enerji ve çevre konularında bilinçlendirilmesi,
- İklim değişikliği ile mücadele edilmesi,

amacıyla 2011 yılında "Yeşil Kampüs" faaliyetlerine başlanılmış, 2017 yılına kadar gerçekleştirilmesi planlanan hedefler belirlenmiştir.

Bu hedeflerin ana başlıkları,

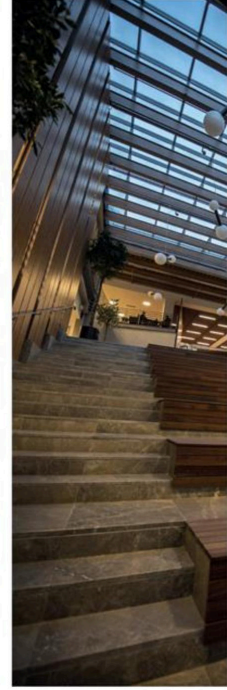
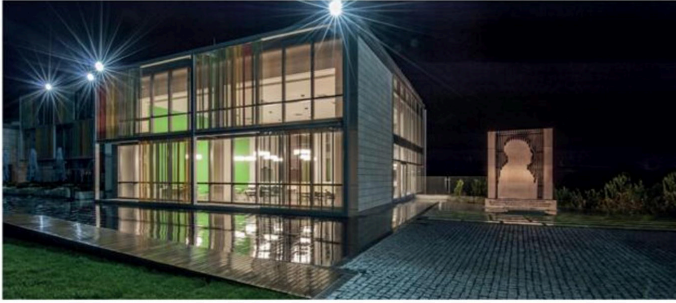
- Hava kalitesi,
- Enerji,
- Karbondioksit emisyonu,
- Su,
- Katı Atık,
- Gürültü,

şeklinde sıralanmaktadır (goo.gl/vJEoPm).

- 30 ülkeden 80 üniversitenin üyesi olduğu **Uluslararası Sürdürülebilir Kampüs Ağı (ISCN)-Dünya Üniversite Liderleri Forumunda (GULF)** Türkiye’den Boğaziçi Üniversitesi, Koç Üniversitesi ve Özyeğin Üniversitesi olmak üzere 3 üniversite yer almakta olup her üç üniversite tarafından, emisyon ve atık oluşumu azaltımının sağlanması, geri kazanım-tekrar kullanım aktiviteleri ile sürdürülebilir kampüs hayatı kavramına uygun çalışmaların gerçekleştirilmesi öncelikli hedefler olarak belirlenmiştir.

Bu hedefleri gerçekleştirmek amacıyla Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde, 2014 yılında “Sürdürülebilir Yeşil Kampüs Uygulamaları Komisyonu” kurulmuş, enerji, arazi kullanımı-tarım ve ormancılık ile atık yönetimi başlıkları altında teknik uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Yeşil bina çalışmaları doğrultusunda, 1868 yılında temeli atılan öğrenci yurdu için 2009 yılında restorasyon kararı verilmiştir. Su ve enerji verimliliği, sürdürülebilir malzeme ile kaynak seçimi gibi unsurlar göz önüne alınarak uygulanan restorasyon projesi, Amerikan Yeşil Binalar Konseyi (USGBC) tarafından geliştirilmiş bir çevre dostu bina sertifikasyon sistemi olan LEED kriterleri kapsamında, Gold Sertifika ile ödüllendirilmiştir. Sürdürülebilir Kampüs olma yolunda, Boğaziçi Üniversitesi tarafından atılan diğer bir önemli adım ise Boğaziçi Üniversitesi Rüzgar Enerji Santrali (BÜRES) projesidir. Bu proje ile, Saritepe Kampüsünde yıllık elektrik tüketiminin %40 fazlası üretilerek, tüm elektrik ihtiyacını yenilenebilir rüzgar kaynağından karşılayan dünyanın ilk üniversitesi olunması hedeflenmektedir.

Bütün ana binalarının LEED sertifikasyon sistemine göre tasarlanması ve inşa edilmesini hedefleyen ve 2011 yılında eğitime başlayan Özyeğin Üniversitesi ise, Mühendislik Fakültesi ve Öğrenci Merkezi binaları ile LEED Gold Sertifikası almaya hak kazanmıştır.



Görsel 6-7-8. Özyeğin Üniversitesi Öğrenci Merkez Binaları
Natura Dergi. Erişim: 21.12.2016. goo.gl/zqXTdr

- 2015 yılında, 11 adedi Türkiye’den olmak üzere 407 üniversite, 2016 yılında ise 16 adedi Türkiye’den olmak üzere 516 üniversite, GreenMetric değerlendirme sistemine katılım sağlamıştır.

Görsel 9’dan anlaşılacağı üzere, daha önce açıklanan ilkeler uyarınca, 10.000 tam puan üzerinden yapılan değerlendirme sonucunda, kampüslerin yeşillendirilmesi, alt yapıdan kaynaklanan enerji kayıplarının engellenmesi amacıyla gerçekleştirilen yenileme çalışmaları, il genelinde sürdürülen çevre eğitimleri, kampüslerin birçok alanının araç trafiğine kapatılması, çöp toplama sistemlerinin standartlara uygun hale getirilmesi, atıkların ayrıştırılması gibi uygulamaları sayesinde Bülent Ecevit Üniversitesi, 2015 ve 2016 yıllarında Türkiye genelinde ilk sıraya yerleşmiş olmakla birlikte, Dünya genelinde katılım sağlayan diğer üniversiteler arasında 2015 yılında 217., 2016 yılında ise 195. sırada yer almıştır (Görsel 9).

2015 Verileri				2016 Verileri				
Üniversite	Türkiye Genelinde	Dünya Genelinde	Toplam Puan	Üniversite	Türkiye Genelinde	Dünya Genelinde	Toplam Puan	
Bülent Ecevit Üniversitesi	1	217	4171	Bülent Ecevit Üniversitesi	1	195	4839	↑
Özyeğin Üniversitesi	2	260	3764	Sabancı Üniversitesi	2	233	4511	↑
Sabancı Üniversitesi	3	276	3622	Boğaziçi Üniversitesi	3	259	4366	
Karabük Üniversitesi	4	283	3583	TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	4	271	4284	
Selçuk Üniversitesi	5	303	3405	Özyeğin Üniversitesi	5	284	4204	↓
İnönü Üniversitesi	6	320	3175	Hitit Üniversitesi	6	304	4061	
Kilis 7 Aralık Üniversitesi	7	341	2995	Ankara Üniversitesi	7	318	3952	↓
Ankara Üniversitesi	8	345	2960	Bartın Üniversitesi	8	324	3885	
İzmir Ekonomi Üniversitesi	9	359	2780	Ege Üniversitesi	9	337	3790	
Bilkent Üniversitesi	10	378	2458	İnönü Üniversitesi	10	343	3746	↓
Celal Bayar Üniversitesi	11	404	1738	Bilkent Üniversitesi	11	344	3743	↑
				Düzce Üniversitesi	12	364	3577	
				Karabük Üniversitesi	13	412	3217	↓
				Kilis 7 Aralık Üniversitesi	14	436	3022	↓
				Selçuk Üniversitesi	14	464	2685	↓
				Celal Bayar Üniversitesi	15	473	2584	↓
				İzmir Ekonomi Üniversitesi	16	484	2331	↓

Görsel 9. GreenMetric 2015 - 2016 Yılı Sıralaması
Bülent Ecevit Üniversitesi. Erişim: 18.11.2016. goo.gl/hD5n5s,
Green Metric. Erişim: 08.05.2017. goo.gl/Q6bFGR

2015 yılında değerlendirme sistemine katılmayan, Boğaziçi Üniversitesi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Hitit Üniversitesi, Bartın Üniversitesi, Ege Üniversitesi ve Düzce Üniversitesi 2016 yılındaki değerlendirme sistemine katılım sağlamış, Türkiye genelinde Boğaziçi Üniversitesi üçüncü, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi ise dördüncü sırada yer almıştır. 2015 yılında değerlendirme sistemine katılan Özyeğin Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, Karabük Üniversitesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Celal Bayar Üniversitesi ve İzmir Ekonomi Üniversitesi ise 2016 yılında, 2015 yılına göre sıralamada hem Türkiye hem de Dünya genelinde daha alt sıralarda yer almıştır. Ayrıca, 10.000 tam puan üzerinden değerlendirme yapıldığı göz önünde bulundurularak

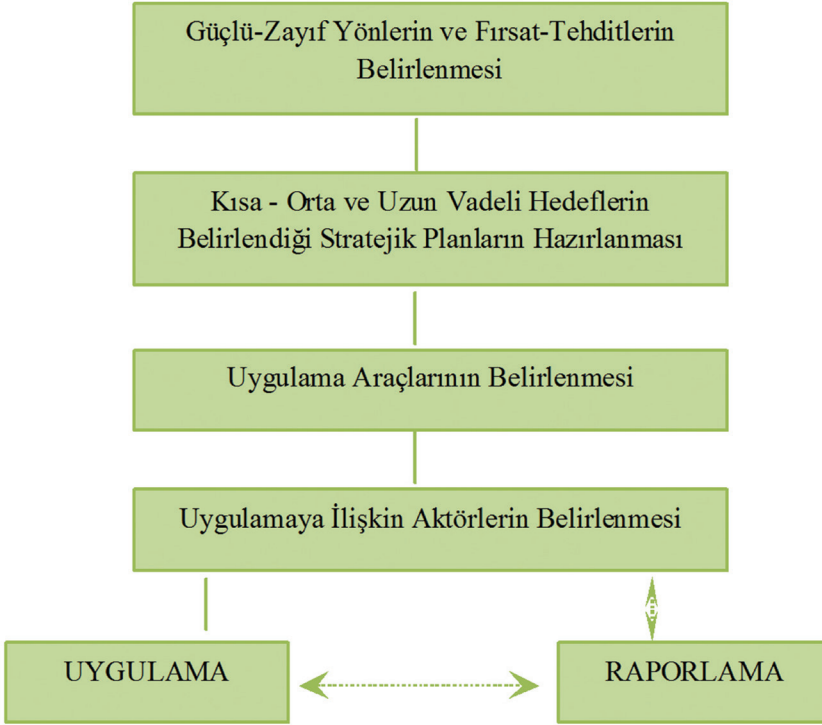
Türkiye’den değerlendirmeye katılan üniversitelerin toplam puanlarına bakıldığında, sürdürülebilir kampüs olma hedefinin çok altında olduğu göze çarpmaktadır. Bunun yanında, 2016 yılında değerlendirme sistemine katılan üniversite sayısındaki artış konu ile ilgili farkındalığın gelişim gösterdiğine işaret etmektedir. Ayrıca, 2015 ve 2016 yıllarında olmak üzere üst üste değerlendirme sistemine katılan üniversitelerin konu ile ilgili yürütülen projeleri ve uygulamaları sayesinde, Dünya genelinde daha üst sıralarda yer alması umut verici gelişmeler olarak değerlendirilebilir.

6. Sonuç

Anlaşılabildiği üzere, ülkemizde sürdürülebilir kampüs ile ilgili farkındalık yaratabilecek umut verici gelişmeler olmakla birlikte, gerek bu süreçte katılım sağlayan üniversite sayısının artması, gerekse de belirlenen hedeflerin uygulanması konularında daha somut adımların atılması gerekmektedir.

Sürdürülebilir kampüs için bütünsel yaklaşımın önemi tartışılmaz bir gerçektir. Bu noktada, sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik ve sosyal olmak üzere tüm boyutlarının kampüs alanının planlama, tasarım ve kullanım aşamalarında göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Bunun için öncelikle, kampüs alanının sahip olduğu potansiyellerin tespit edilmesi adına, stratejik analiz yöntemlerinden üniversite tarafından tercih edilen bir metod kullanılarak güçlü-zayıf yönler ile fırsat-tehditlerin belirlenmesi gerekmektedir. Elde edilen bulgular kapsamında, üniversitenin misyon ve vizyonu ışığında kısa, orta ve uzun vadeli hedeflerin belirlendiği, farklı uygulama alanlarına (enerji, atık, ulaşım, eğitim v.b) ait stratejik planlar hazırlanmalı, hedeflere ulaşabilmek için gereken uygulama araçları ve aktörleri belirlenerek uygulama aşamasına geçilmelidir. Uygulamanın denetlenebilmesi ve süreç içerisindeki gelişimin izlenebilmesi adına her aşamasının özenli bir şekilde raporlanması gerekmektedir. Ancak bu süreç izlendiği takdirde üniversite kampüslerinde sürdürülebilirlik kriterlerinin uygulanabileceği düşünülmektedir. İlaveten uygulamaların tanımlanabilmesi, konu ile ilgili paydaşların farkındalığının artırılması ve uygulama ve kullanım aşamalarına aktif katılımın sağlanabilmesi amacıyla, her üniversite tarafından “Sürdürülebilir Kampüs Tasarım Rehberi” hazırlanması gerektiği düşünülmektedir.



Görsel 10. Sürdürülebilir Kampüs Uygulaması Akış Şeması.

Bütünsel yaklaşımların üniversite kampüs alanlarında uygulanması sayesinde, yağmur suyu ve atık suların yeniden kullanıldığı ve enerji verimliliğinin artırıldığı su ve enerji etkin tasarımlar ile ekonomik kazançların; yeşil binalar ve yenilenebilir enerji odaklı tasarımlar ile binaların içinde, kampüs içi ve çevresinde hava kalitesinin ve konfor özelliklerinin artırıldığı çevresel kazançların; çevre kirliliğinin önlendiği, iklim değişikliğinin olumsuz etkilerinin azaltıldığı ve sağlıklı toplum odaklı tasarımlar ile ise sosyal kazançların sağlanabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Çetiner, Gültekin. (2011). Sürdürülebilir Yeşil Kampüsler. Erişim: 11.11.2016. goo.gl/9qV3Eh
- Güllü, Gülen; Köksal, Merih Aydınalp; Şengül, Hatice. (2012). Dünyada ve Türkiye’de Sürdürülebilir Kampüs Uygulamaları. *Kalkınmada Anahtar Verimlilik*. 284. s. 24-30.
- Greenmetric, Guideline of Universitas Indonesia (UI) GreenMetric World University Ranking 2016. Erişim: 15.11.2016. goo.gl/nV6TMa
- ISCN. (2010). Implementation Guidelines to the ISCN-GULF Sustainable Campus Charter. Erişim: 13.11.2016. http://www.bildungscoalition.ch/media/medialibrary/2012/02/ISCN-GULF_Charter_Guidelines_20101027.pdf
- ISCN. Erişim: 15.11.2016. <http://www.international-sustainable-campus-network.org/awards/award-categories>
- Keleş, Ruşen. (1998). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Keleş, Ruşen; Hamamcı, Can. (2002). *Çevrebilim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Koca, Selim. (2010). *Prefabrik Beton Endüstrisinde Atık Yönetimi ve Geri Dönüşüm Olanakları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Koç, Havva Elif. (2014). *Environmental Sustainability of University Campuses: A Practical Assesment Tool*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yapı Bilimleri. Mimarlık Bölümü. Ankara.
- Nuttall, Nick. (2013). Greening Universities Toolkit. Erişim: 13.11.2016. goo.gl/9P9fYS
- Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Erişim: 18.11.2016. goo.gl/vJEoPm
- Öç, Burç. (2013). *Sürdürülebilir Tasarım: Ürün Tasarımı ve Üretimi Temelinde Malzemelerin Geri Dönüşürülmesi Bilinci*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Özdal Oktay, S., Özyılmaz Küçükyağcı, P. (2015). Üniversite Kampüslerinde Sürdürülebilir Tasarım Sürecinin İrdelenmesi. *II. Uluslararası Sürdürülebilir Yapılar Sempozyumu*.
- Öztürk, Seylan. (2014). *Sürdürülebilirlik Bağlamında İç Mekan Tasarımının Geleceği*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı. İstanbul.
- Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future. Erişim: 16.04.2017. goo.gl/sAKfBx
- Thomashow, Mitchell. (2014). *The Nine Elements of Sustainable Campus*. London: The MIT Press.

United Nations Framework Convention on Climate Change. Erişim: 09.03.2017. goo.gl/1f8rkL

Yılmaz, Meltem. (2010). *Mülkiyet Hakkının Doğal ve Kentsel Çevreye Etkileri: Mogan ve Eymir Gölleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Yücel Işıldar, Gamze. (2012). Sürdürülebilir Kentler İçin Üniversite Yerleşkelerinin Rolü. *Yerel Politikalar Akademik Araştırma ve Düşünce Dergisi*. 1. s. 86-96.

BİLİM, MAKİNE VE SANAT: KESİŞMELER-ÇATIŞMALAR

SCIENCE, MACHINE AND ART: INTERSECTIONS-CONFLICTS

ARŞ. GÖR. ZAFER KALFA

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
buhranbey@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8234-3394>

Öz: Sanatın makineleşme çağında aldığı tutumun incelendiği bu makalede temel olarak teknoloji ve sanat arasındaki ilişki ele alınmıştır. Sanatın tinselliği ile bilimin nesnelliği söz konusu olduğunda, boya sanatında ne gibi yeniliklerin ortaya çıktığı, makinenin tutsaklığından kurtulmak isteyen ressamın hangi çözüm yollarına başvurduğu ve bu sayede sanatın yeni kazanımlara nasıl ulaştığı da yine makalede ele alınan konulardır. Konunun açıklanması sırasında, tarihsel sürecin somut örnekler üzerinden rapor edilmesiyle yetinilmemiş, Bergson'un sezgi kavramından hareketle meselenin felsefî muhakemesine de başvurulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Makina, Sanat, Olguculuk, Ruhsallık, RoboCop.

Abstract: Basically, on the article, which has investigated manner of art against mechanisation age, checks up on the relation between art and technology. In the context of spirituality of art and objectivity of science, the article also has investigated whatever renewals have appeared in painting art, what kind of ways painter has consulted as he wants get rid of captivity of machine and how art has reached new acquisitions. Meanwhile, it hasn't been contented oneself with reporting historical process by way of tangible examples and has been applied to philosophical reasoning of issue through Bergson's instinct notion, too.

Keywords: Machine, Art, Positivism, Spirituality, RoboCop.

Giriş

Hümanist felsefeye dayanılarak geliştirilen bilimsel akıl 20. yüzyılın ortalarına doğru pratik kullanımların esiri olmuş ve bilgi üretme amacından uzaklaşarak bazı zaafllara yakalanmıştır. Nesnel olmayan bilgi edinme yollarını hor gören pratik ve pozitivist bir bakış açısı, din gibi sanatın da hayatı açıklamada yetersiz olduğunu ima ederek kendini tek otorite kabul etme hatasına düşmüştür. Bu bakış açısına göre hayat ‘madde’den, insan da ‘beden’den ibarettir.

İnsanı nesnel gerçeklik içinde açıklamaya çalışan bu tip bir bilimsel görüşe karşı sanat ise insanın görülmeyen yanına odaklanır. Bunu, tıpkı felsefede olduğu gibi ruhun gerçekliğine inanarak yapar. Çünkü ruh, bilimin otomatizmini ve madde kanunlarını aşma yetisine sahiptir (Bergson, 1912’den aktaran. Gündoğan, 2013, s. 32). Bu bakımdan da insanı, doğanın göz ile görünmeyen tarafları hakkında bilgi sahibi yapar. Bilimsel görüş, öğrenme ve deneyleme yolunu izlerken ruhun gerçekliğine odaklanan sanatçı, öğrenme ve sezme becerilerine güvenir. Bu becerisi onu Bergson’un da bahsettiği mutlak ‘gerçek’e ulaştırır. Pozitif bilimler, çözümleme yöntemini kullanıp nesnenin çevresinde dolaşırken öze ulaşmanın yolu sezgidir (Bergson’dan aktaran Gündoğan, 2013, s. 34-35). Sanat da bilimin aksine sezgiyi barındırır ve mutlak olana bu yoldan ulaşma gayretindedir.

Bilimsel ve maddeci görüşün tek zaafı, insanın ruhsal yanını görmezlikten gelmesi ve neticede din gibi sanatı da ötelemesi değildir. Pozitivizm, insanı maddenin kölesi yapar. “İnsanı makine karşısında atomize ederek onu makineye bağımlı kılar” (Kaygusuz ve diğerleri, 2009, s. 186). Nitekim İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde, insanlık yeni efendileriyle tanışmıştır. Kapitalizm ve medya, pozitivist bilim ve teknoloji, endüstri ve makineleşme sadece sanatın değil insan yaşamındaki her manevî edimin adeta düşmanı kesilmiştir. Sanat ile bilimin -konuları değilse de- konulara bakış tarzlarında ve elbette doğayı okuma biçimlerinde keskin farklılıklar bu aşamada ortaya çıkar. İzzetbegoviç’in dediği gibi bilim, “hayata ve sanata dönük olduğu zaman bile”, burada ancak “cansız ve gayri şahsî” ne varsa onu bulur. Sanat ise “hakikate uygun” olanın peşindedir ve bilimin aksine “canlı, şahsî, ruhsal” olanı konu edinir (2011, s. 124-127).

Bilimsel akıl-esas bilimin de ilkelerine ters bir şekilde hayatı kolaylaştırmak adına makinelere erişim olanaklarını artırmış ve bu amaç ile de ahlâk sınırlarını kaldırmanın artık hayatın gerçeği olduğu gibi faydacı bir zihniyeti kitlelerin bilincine yerleştirmeye başlamıştır¹. Sanat ise insanoğlunun kaderi, yalnızlığı, faniliği ve ölümü meselelerine, varoluşunun mana ve manasızlığına yani bilimin tetkik mezuu olmayan / olamayan konulara yoğunlaşmıştır (İzzetbegoviç, 2011, s. 125). Bununla birlikte teknoloji ve sanat sorununun sanatçılarca hararetle tartışılması da yine bu döneme denk gelir. Gelecekçiler, kübistler, hiper-realistler derken yirminci asrın sonuna doğru bir resim ilkesi olarak pentürün ortadan kalk-

¹ Üstelik önceleri Batı ülkelerinde görülen bu durum şimdilerde, ahlak ve maneviyat ilkelerine derinden bağlı olan Doğu medeniyetini de etkisi altına almaktadır.

ması dahi gündeme gelmiştir. Warhol'un ipek baskı tekniğini kullanması, Lichtenstein'in illüstrasyonları, Rauschenberg'in "çok-türlü estetik" hamlesi² ve diğer bazı girişimler, bilindik resim yöntemlerinin çağın sorunlarına tepki vermede yetersiz kaldığını düşündürdüğü gibi ressamın adeta soyu tükenmekte olan bir canlı gibi bilim, madde ve teknik karşısında, varlığını koruyabilecek yeni olanaklar aramak zorunda olduğunu da göstermektedir. Öyle ki yağlı boya ve fırçanın ressamın elinden çıkmış o saf hali, teknolojik nesnelerle iyiden iyiye haşır neşir olmuş insan yığıllarına artık neredeyse yabancı gelmektedir. İlkel benliğinden kopma aşamasına yaklaşan insan, teknolojinin artık her işe yetebileceği bu neden ile geleneksel yaşam ve üretim biçimlerinin ancak müzelerin konusu olabileceği gibi büyük bir yanılığa kapılmıştır.

Leon Battista Alberti'nin modern sanat kuramındaki temel metinlerden biri olan Trattato della Pittura isimli yazısında resim yapma, sahici bir tanrısal güç olarak övülür. Alberti, resmin, kopyalanan ya da taklit edilen şeyleri daha soylu ve değerli hale getirdiğini öne sürmektedir (Alberti, 1435'ten aktaran Steiner, 1991, s. 8). Hiç şüphesiz Steiner'in da belirttiği gibi Alberti'nin döneminden bu yana sanatın temel ilkeleri büyük değişimler geçirmiştir (1991, s. 9). Bununla birlikte estetik yansıtmanın nesneye, makinenin verdiğiinden daha soylu bir anlam kattığı günümüzde de aşikârdır. Sıradan bir bisiklet tekerleği, beklenmedik anda gelen bir sanatçı müdahalesi sonucu, teknik bir araç olmaktan çıkarak yaşamın sorgulanmasına dönük bir esere dönüşebilmiştir (Görsel 1). Hangi teknolojik ya da endüstriyel düzenek devreye girerse girsin, sanatçının kafası ve yüreği bugün bile nesneye yükleyecek yeni anlamlar bulabilmektedir.



Görsel 1. Marcel Duchamp, 1951, Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel.
Moma. Erişim: 28.05.2017. goo.gl/x01wa9

² Çoktürlü estetik terimi, Rauschenberg'in pek çok malzeme ve tekniği aynı anda kapsayan çalışmaları için Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır.

Makine Karşıtı Tavır: Kusurluluk

Şayet aralarındaki rekabet söz konusu edilecekse, bilim ve tekniğin plastik sanatlara ilk büyük darbesinin fotoğraf makinesinin icadı olduğu bilinmelidir. Bu makineyi icat ederken Niepce'in günümüz pozitivistleri kadar duygusuz hareket ettiğini ileri sürmek mübalağa olabilir fakat ortaya çıkarttığı bu makine ile başta resim olmak üzere bütün sanatlara gönül vermiş herkesin şaşkınlık yaşamasına sebep olduğu muhakkaktır. Nicéphore Niepce, 1826 yılında, -bilinen- ilk fotoğrafı çektiğinde resim sanatının ustaları başlarına gelecek felaketten belki de tamamen habersizdirler³. Hatta kim bilir, Bay Niepce bile o düğmeye bastığı anda koca sanat tarihinde ne gibi bir yarılma meydana getireceğini asla tahmin edememiştir. Fakat sadece birkaç yıl sonra önemli toplumsal olayların, üst düzey kişilerin, savaşların ve benzeri görüntülerin belgelenmesi için aranan kişiler ressamlar değil fotoğrafçılar olmuştur. Artık bir saray erkânı, elit konumunu ya da zenginliğini gözler önüne sermek için günlerce kıpırdamadan durmak zorunda değildir. Gerçi ilk fotoğraf makinelerinin pozlama yapabilmesi dakikalarca sürebiliyordu ama bu süre ressama verilen poz ile kıyaslanamayacak kadar azdır. Dahası, dış görünümündeki tüm haşmeti birebir kopyalayan bir makine varken işi insan eline bırakmak çok cazip gelmemiştir. İnsan eliyle şekillendirilmesi mümkün olmayan biçimler, makine yardımıyla kolaylıkla yapılabilmektedir (Yaykın, 2010, s. 86). Artık fırça tutan el, deklanşöre basan kadar değerli değildir. Ressamlar, hem para hem de itibar kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Üstelik fotoğraf makinesi zaman ilerledikçe yeni teknolojiler ile birleşerek resim sanatına müdahale etmeyi sürdürecektir, sanatın plastik unsurları ile yaratılan estetiğin alternatiflerini oluşturacaktır.

Ne var ki ressamdaki bu şaşkınlık hali çok sürmemiş, mevcut durumu sanatın lehine çevirecek bir karşı hamle geliştirilmiştir. "Fotoğrafın ve sinemanın baş döndürücü ilerleyişi resim sanatını bir taklit sanatı olmaktan kurtarmış, ressamı yalnız gözüyle değil kafası ve sinirleriyle çalışmaya mecbur etmiştir" (Eyüboğlu, 1986, s. 243). Bu süreçte resim ve diğer görsel sanatlar, sadece fotoğraf makinesine karşı biçimsel bir zenginlik elde etmekle kalmamış ama aynı zamanda sanatın kendisi de Eyüboğlu'nun bahsettiği entelektüel boyuta erişmiştir. Ressam artık makinenin yapamadığını yapacak ve sanat eserinde yalnızca doğanın güzelliğini değil ama aynı zamanda anlamını / muhtevasını da yansıtmaya çalışacaktır. Bu çabası da onun kendisini sürekli yenilemesine yardım edecektir.

Elbette bu sırada sanatın biçimsel dilinde de değişimler meydana gelmiş, ressam elinin kusurluluğu makinenin (ve aslında antik'in de) kusursuzluğu karşısında daha cazip görünmeye başlamıştır. 1900'lerin ortalarında, (özellikle Orta Avrupa resminde) yaygınlaşan çalakalem fırça anlayışı primitif / ilkelci üsluba meyledilmesini sağlamış, teknolojinin kusursuzlaştırma çalıştığı çevrenin otantik haliyle yeniden gözlenebilmesine yönelik hamleler çağın

³ Optik alanındaki en önemli bilim adamlarından kabul edilen İbn-i Heysem'in karanlık kutu denemeleri, ilgili çalışmaların 10. asra kadar gittiğini göstermektedir. İngiliz mucit William Henry F. Talbot'un da 19. yüzyıl ortalarındaki çalışmalara çok büyük katkısı olduğu bilinmelidir..

seküler havasına ve savaş ortamına da esaslı bir isyan olarak kendini göstermiştir. Kandinsky'nin deyimiyle "materyalist felsefenin süregiden zulmü" sanatçıların canını fena halde sıkınca olabildiğine yalın, çocuk resimlerini ya da yamyamların çizimlerini andıran ve de insan duygularını doğrudan yansıtan bir biçimin peşinden yol alınmıştır (1911 / 2013, s. 30).

Bununla birlikte makine sadece doğanın saf estetiğini bozmamış ama aynı zamanda doğa içindeki insanın duygu dünyasına da etki etmiş ve endüstri zenginliğini korumak için acımasız, katı, şiirsiz, pragmatik bir düşünce toplum yaşamına egemen olmaya başlamıştır. "Sanayi Devrimi'nin artırdığı istila ve doyumsuz otorite arzusu yeni dünya düzenini kontrolsüzce ele geçirirken, kalıcı hasarlara neden olan bir dizi felakete de sebebiyet vermiştir" (Artut, 2014, s. 12). Yani duygusuzlaşma, endüstri insanının belirgin bir karakteri olarak yayılırken 20. yüzyıl sanatlarının oluşmasında da önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmıştır (Turani, 2011, s. 62-67). Makinenin kişiye özel olmayan (kitleye yönelik) ve zaten kişilikten yoksun üretim şeklinden bunalan sanatçı, tam tersi yönde düşünüp hareket edince kitlenin değil bireyin, mantığın değil ruhsallığın yüceltildiği bir güdü tüm sanatların içine sızarak gelişmiş ve ortaya öznelliği ağır basan yeni bir sanatçı tipi çıkarmıştır. Öznellik ayrıca insanı ezen teknik düzene, kişiliği silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı bir isyan halini alarak güç kazanmıştır (Sarte, 1985, s. 11). Elbette bir evrim tartışması değildir bu; sanatçının tepkisi, bilinçli bir meydan okumadan çok ontolojisinde gizli duygusal bir refleks olarak ortaya çıkar. Sanatçı, onu var eden ve dünyadaki konumunu anlamlandıran ruhsallığını korumaya yönelik bir tepki halindedir artık. Daha açık söylemek gerekirse, çevresinin giderek mekanize olduğunu görür, bir kaçış yolu arar ve bu ruhsuz sistematiği sanatıyla kırmayı arzularken ilkel sanatlara, dışavurumculuğa, çığ renklere yönelme ihtiyacı his eder. Bir bakıma sanatın kaderi de söz konusudur burada. Turani'nin belirttiği gibi "sanat ne zaman virtüöz yani iç kuvvetlerinden mahrum tekrarlar içine düşse önüne geçilmez bir kuvvet sanatı iç kuvvetine ve sadeliğe sahip ilkel unsurlara gitmeğe zorlamıştır" (1971, s. 550). Fransa'da şiirsellik (lyrical abstraction), Amerika'da soyut dışavurumculuk (action painting) ve daha niceleri hep bu ilkel unsurlara / iç kuvvete yönelimin sonucudurlar. Buradaki iç kuvvet ruhsallıktır ve zaten olgucu bilime karşı muhafaza edilmek istenen de odur. Ressam, artık gördüğünün değil görmek istediğinin resmini yapmaktadır. Günlük hayatta, makinelerin kuşattığı bir ortamda yitirdiğini eserlerinde arar olmuştur. Çizimde stilizasyon yine bu dönemde ve yine bu sebeple ortaya çıkmış, dışavurumcu resim merakı da aynı anda artmıştır. Munch, Ensor, Kirchner ve Kokoscha'nın resimlerinde bu kaba ve yabani formların estetiği hemen göze çarpmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Ernst L. Kirchner, 1913, Sahilde Yıkananlar / Badende am Strand.
Staatliche Museen zu Berlin. Erişim: 06.05.2017. goo.gl/34h8km

Bu ressam, tabiat manzaralarını natüralist biçimde güzelleştirmekten ya da bir tabloyu, izlenimciler gibi ışık oyunları ile süslemekten haz almaz olmuşlardır çünkü yaşadıkları çevre böyle bir gerçekliğe artık sahip değildir. O halde esteteze edilecek bir dünya da yoktur ve iyimser olmak için sebep kalmamıştır. Gombrich, bu sanatçıları “şeylerin yalnızca hoş yanını görmeyi reddederek seyirciyi şaşkınlığa uğratan ressamlar” olarak tanımlamıştır (1976, s. 449). Haklıdır ve dünya savaşları dönemlerinde yaşadıkları da bu anlamda dikkate alındığında kaybedilen saflığı *sevimli* hallerde yeniden tasvir etmek yerine olabildiğince yalın ve yakıcı bir şekilde yansıtmayı denemelerinin mantığı daha rahat anlaşılacaktır. Süslemeden uzak, çiğ renklerin armonisiyle yapılan resimler giderek artan yapaylığa, kimliksizliğe, ruhsuzluğa bir tepkidir ve bu, “insanın sanata bulanmış çılgınlığıdır” (Turani, 2011, s. 83). O yakıcı biçimlerin oluşmaması artık mümkün değildir. Savaş yeni başlamıştır!

Bilim ve Makine Çağının Estetiği

1900’lerin başlarında İtalya’da ortaya çıkan gelecekçilik (fütürizm), hareket ile birlikte hızı da yaşamın en önemli ve belirleyici unsuru olarak kabul etti. Umberto Boccioni, bu konudaki ilk bildirisini 1910’da yayınladı. Aynı tarihlerde Fransa’da, Braque ve Picasso öncülüğünde yine cisimlerdeki hareketi ve görüntüdeki değişimi esas alan kübizmin temelleri atılmıştı (Kübizmin habercisi Cezanne da deneysel bir sanat yapıyordu aslında). 1919 yılında Manchester’deki laboratuvarında Rutherford, atomun tek başına ham bir madde olmadığını keşfetti. 1920 yılında ise Picasso’nun Meyve Kasesi, Mandolin, Gitar ve Oturmuş Kadın resimlerinden oluşan kübist serisi başladı. Bu iki adam; Rutherford ve Picasso, nesnenin görüntüsü hakkında bilinen bütün kalıpları parçaladı. Bu saatten sonra bilim ve sanatın birbirini etkilememesi olanaksızdı. Ne var ki, Baudelaire’in dediği gibi, modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıydı (2013, s. 31). Picasso, Guernica’yı yaptı. Pollock,

şaman ayinlerini bizlere yeniden anlattı. Baudelaire'in hayali gerçek oldu ve modern ressam, modern dünyanın karşısında safını aldı.

Elbette pozitif bilim ve ona bağlı olarak kapitalist teknoloji yollarına hız kesmeden devam edecekler, yukarıda bahsettiğimiz sanat eğilimleri de bu hızlı gelişme karşısında evrimlerini soyut dışavurumculuk, foto realizm ve pop-art meyveleri vererek sürdürecektlerdi. Bu sırada, sanatın bilim-teknik ve mühendislik ile münasebetindeki karşıtlıklar azalıp ortaklıklar artacak ve özellikle pop-art, kinetik art, enstalasyon gibi tavırlar kapitalist teknolojinin kendini en canlı şekilde gösterdiği Birleşik Devletler'de büyük ses getirecekti⁴. Söz konusu ilişki kimi zaman Kirchner, Picasso ve Pollock gibi sanatçılarda pozitivizm ile çatışmaya dönüşecek, Kandinsky (1911/2013, s. 78)'nin sözleriyle ifade edecek olursak, dışsal formlar daha ileri ifadelere ulaşmak üzere "basamak olarak" kullanılacak ama kimi zaman da sanatçı, bilimsel teknikleri yadsımadan güncel olan ile barışık bir sanat icat edecekti. Her iki şekilde de süreç, yeni sanat kalıplarının / üsluplarının doğmasına yarayacaktı.

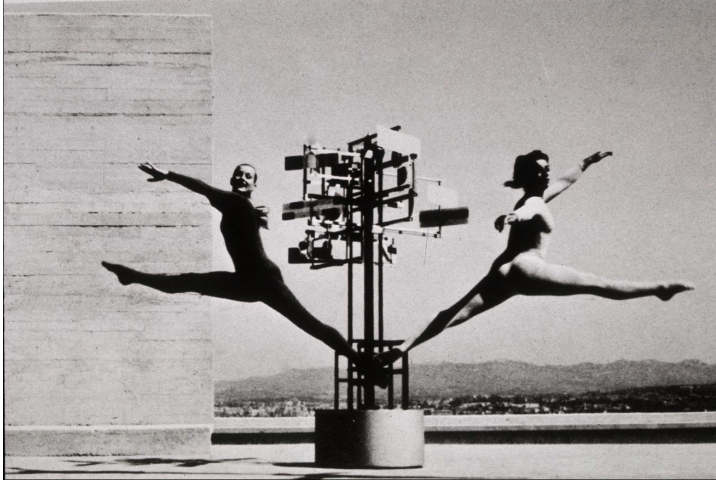
Tepki İçin Bir Bileşim: Teknik ve Sanat

Aşırı tevekkülcü insanın, karşılaştığı her zorluk karşısında Tanrı'nın gücüne güvenip akılcı tutumdan uzaklaşması gibi *teknoloji çağının yeni insanı* da yaşamın *mükemmel* sürdürülebilmesi için bilim ve tekniğin yeterli olacağı düşüncesiyle kutsal, sanatsal, tinsel değerleri elinin tersiyle itmiş, Nermi Uygur'un ifadesiyle; nerede sallantı, bunalım baş gösterse, orda bilimsel kesinliğin yardımına sığınmak alışkanlığına kapılmıştır. O kadar ki bilim deyince her yönüyle sarsılmaz doğrular, tam güvenilir saptamalar akla gelir olmuştur (Uygur, 2012, s. 93). Hâlbuki bilim zaten yanlış olduğu kanıtlanana dek doğru kabul edilen varsayımlardan ibarettir. Yani bu bakış açısı aslında bilimin özünü de uyuşturmamaktadır. Öte yandan sanat, bilim ve teknik ile alakalı saplantılı tutumların yol açtığı hasarları bilim ve teknolojinin kendisinden beslenerek iyileştirebilmiş ve bu sayede -tıpkı yüzyılın başında olduğu gibi- kendine de yeni bir ufuk belirlemiştir. Karmaşa ve düzenin yapısı, toplum hayatının ritmini değiştirmiş, hayatın renklerini oluşturan sanatın anlatım yapısını etkileyerek, yeni tanımlamaların ve yeni sanat dillerinin gelişmesine neden olmuştur (Artut, 2004, s. 13).

Bu konuda en çarpıcı örneklerden biri de Macaristan asıllı Fransız heykeltıraş Nicolas Schöffer'e aittir. Hareketi estetik bir öğeye dönüştürmeyi amaçlayan geleceği (fütürist) resim tarzından ilham alarak kinetik sanatın kapılarını aralayan Schöffer'in bilimsel / teknolojik ilkelerden de etkilendiği açıktır. 1956 yılında Schoffer, Philips şirketinin mühendislerinden François Terny'nin yardımıyla ilk kibernetik heykeli yapmış, onu CYSP 1 diye adlandırmış ve 28 Mayıs'ta bir şiir gecesi vesilesiyle Sarah Bernhardt tiyatrosunda tanıtmıştır (Görsel 3). Kaidesinin içine gizlenmiş elektronik beyin sayesinde kanatlarını hareket ettirerek ışığa ve

⁴ Fakat bu yeni akımın özdeği / olgucu felsefenin ürünü olan kapitalist teknolojiye bir tepki mi yoksa övgü mü olduğu uzun süre anlaşılamadı. O kadar ki kapitalizmin günlük tüketim nesnelerini sanat eseri olarak sunan Warhol'un reklam sektörünü desteklediği bile düşünüldü. Yine de tartışılmaz olan, ressamın, dünyadaki büyük değişimden etkilenip artık bambaşka bir çehre ile karşımızda durduğuydu.

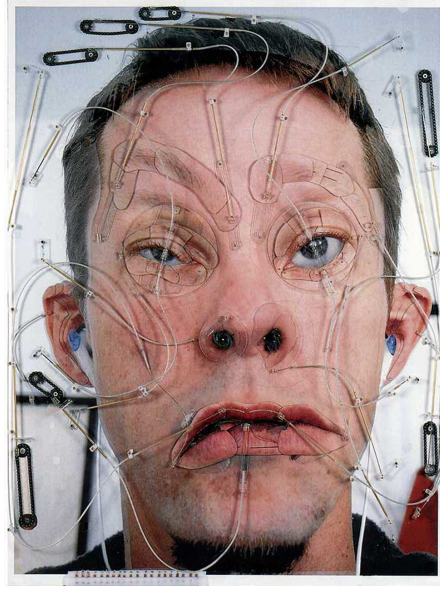
sese tepki gösteren bu heykelin daha sonra Maurice Bejart⁵ Topluluğu'nda dansör olarak kullanılması teknoloji-sanat ilişkisi düşünüldüğünde oldukça ilgi çekicidir (Ragon, 1987, s. 125).



Görsel 3. CYSP 1'in sergilenişi.
Galaktika. Erişim: 06.05.2017. goo.gl/Mrbh6v

Ragon, Schöffer'in bir sanatçı-mühendis mi yoksa bir mühendis -sanatçı mı olduğu sorusuyla tartışmayı alevlendiriyor. Ragon'a göre Schoffer, sanatçının diğer teknisyenler arasında bir teknisyen, sanat yapıtlarının da lüks değil bir gereksinim olduğunu düşündürmeyi başarıyor. Ragon ayrıca CYSP 1 için "burada bilimin yüceltilmesi ve 'teknolojinin şiirselliği' diye adlandırabileceğimiz bir şey söz konusudur" diyerek ilginç bir görüş sunuyor (1987, s. 126). "Sanat yapıtlarının da lüks değil bir gereksinim" olduğunu düşündürmek elbette ki sanat lehine bir başarıdır. Ne var ki ortada, bilime ve pratik kullanıma hizmet eden bir 'şey' olmadığına göre bilimin değil - ya da en azından bilim kadar- sanatın yüceltildiğini öne sürmek daha doğru görünmektedir. Zaten bu yüzden, ortaya çıkan eser teknolojik değil estetik bir nesne olarak muhakeme edilmiş, bir endüstriyel ürünler kataloğunda değil sanat tarihi kitabında yer almıştır. İleride daha pek çok sanatçıya, örneğin Tim Hawkinson'a ilham olacak bu yapıt, çağdaş malzemelerin endüstri ve teknoloji kadar sanatın ve sezgisel düşüncenin de bir aracı olabileceğini kanıtlamıştır ki Ragon işte bu konudaki yorumunda haklıdır. Daha da önemlisi, başta değiştiğimiz gibi teknolojinin ürünü olan cansız (ve anlamsız) nesne sanatçının müdahalesi sonucu duygusal / düşünsel anlamlar kazanarak soylu hale gelmiştir. Son sözü söyleyen yine sanatçı olmuştur (Görsel 4).

⁵ Maurice Béjart, (1927- 2007), Fransa doğumlu dansçı ve tasarımcı.



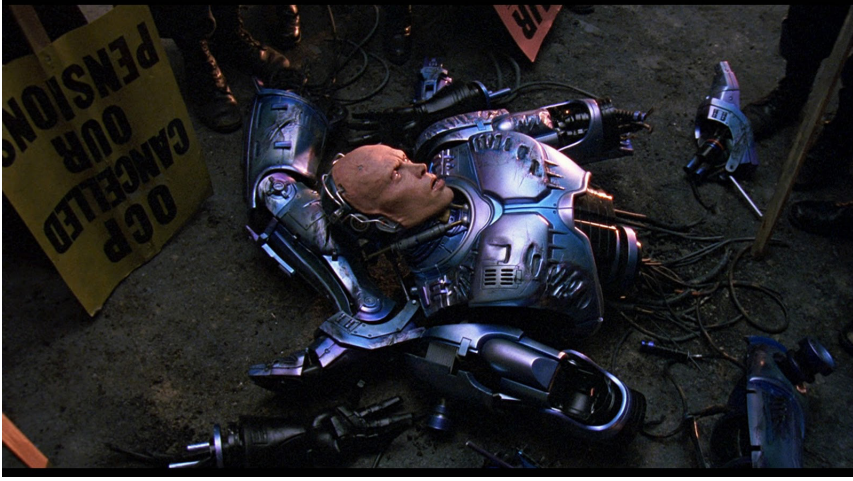
Görsel 4. Tim Hawkinson, 2000, Emoter
Art21. Erişim: 23.05.2017. goo.gl/He3pQp

Makineleşme karşıtı tavırlar, teknolojinin belki de en çok işe yaradığı sanat sahası olduğu halde sinemada da kendini göstermiş, üstelik anlatılan hikâyelerin seyirci üzerinde bıraktığı etki de dikkate alındığında anti-materyalist bir rüzgâr 2000’li yıllara yaklaşırken daha güçlü esmeye başlamıştır. Marksist sinema eleştirmenleri tarafından belki de sırf aksiyon öğeleri taşıdığı için *sanatsal* bulunmayıp dikkate alınmayan RoboCop dörtlemesi⁶ aslında anlattıklarımızı pekiştirecek bir örnek olması bakımından son derece önemli ve başarılı bir çalışmadır.

Görevinde başarılı bir polis memuru olan Alex Murphy, bir çatışmada ağır yaralandıktan sonra tedaviye alınır. Silahlı saldırıda kopan kolunun yerine bir makine takılacaktır. Güvenlik ve silah sektöründe faaliyet gösteren dev bir şirket (OCP), bilim adamlarını bu iş için görevlendirir. Daha sonra Murphy’in sadece kolu değil bütün vücudu çeliğe büründürülür. Sokak suçlarıyla silahlı olarak mücadele etmesi için beyni adeta bir bilgisayarımışçasına programlanmak istenir. O artık emirlere göre hareket etmesi beklenen bir robottur. OCP, silah ticaretinde bir çığır açabilmek için şiddet olaylarını gizliden gizliye körüklemekte sonra da bu şiddeti önleme bahanesiyle robot-polisler üreterek yeni bir ticarî sektör oluşturmayı hedeflemektedir. Paranın emrindeki bilim, Murphy’yi insanlıktan çıkarmak için harekete geçer. Hatta RoboCop, öldüğü söylenen karısını bulmak, ona kavuşmak istiyorsa

⁶ 1987,1990, 1993, 2004. Film, ilk dört bölümden bağımsız olarak 2016 yılında yeniden yapılmıştır.

da OCP bünyesindeki bilimciler, onu artık bir insan olmadığına, kimseyi sevemeyeceğine inandırmak için çabalamaktadırlar. RoboCop yetenekli, güçlü ve denetlenebilir bir robota dönüştürülmüştür. Lakin onu yaratan bilimciler, muğlak hallerde de olsa insanî yanının halâ diri olduğunu fark edince şoke olurlar (Görsel 5).



Görsel 5. RoboCop 2, Yönetmen: Irvin Kershner, Yayın Yılı:1990.
Doblu. Erişim: 06.05.2017. goo.gl/hF4bCP

Eski bir meslektaşının (ki onun da duygularını ve vicdanını kaybetmemiş bir insan olması burada önemlidir) da ona yaklaşımındaki hassaslık sayesinde RoboCop zincirlerini kırarak ve savaş alanına dönen şehir meydanında, halkın yanında yer alacaktır. Kendisindeki duygusal tepkimeleri fark eden bilimcilerin, büyük bir telaşa kapılarak ona güvenlikten sorumlu ve RoboCop isimli bir makine olduğunu hatırlatmaları üzerine, kahramanımızın verdiği cevap bir insanın makineleşme karşısındaki vicdanî ve de ruhsal direnişini en iyi şekilde özetlemektedir:

- Sen bir robotsun anlıyor musun? Duyuyor musun bizi, senin adın RoboCop!

- Hayır... Benim adım Murphy!

Filmin bütününe yayılan ve bu sahnede anıtlaşan mesaj çağımızdaki bilim ve teknik zihniyetinin, insanın temel-ruhsal varlığı üzerine acımasızca saldırması sonucu ortaya çıkan sorunsal ile aynıdır: Bir makine-beyin ya da yapay-zekâ, her türlü özel beceriyle donatılsa da insanlığın temel ve ortak ilkeleri konusunda erdemlilik gösterebilir mi?

Batı dünyasındaki olgucu /pozitivist kesimin bu soruya yanıt bulma çabası yok. Zira onlar, teknolojik zaferlerin ardından insanlığın yaşayacağı ruhsal sarsıntıları pek de önemsemiyorlar. Bilimi teknolojik icatlara, teknolojiyi de kapitalizme esir eden bu kimselere göre "önümüzdeki on-yirmi yılda, dünyada yapabileceğimiz ve anlayabileceğimiz şeyleri

artırmak amacıyla bedenlerimize robot teknolojisinin, silikonun ve çeliğin girmesini benimseyeceğimiz bir kültürel değişim” muhakkak ki yaşanacaktır (Brooks, 2002/2007, s. 211-212). Sadece son çeyrek yüzyılda yaşananlara baktığımızda bile, kabul edilmesi olanaksız bir iddia değildir bu. Fakat soru şu: böylesi bir hayat iyi midir? Teknolojik bir gelişme, sonucunda doğacak olumsuzluklar hesaba katılmadan, sırf bilimsel / teknik bir başarı olduğu gerekçesiyle kabul edilmeli midir? Bilimin böyle bir hakkı ve daha önemlisi böyle bir görevi var mıdır? İnsan bedenine robot teknolojisinin uygulanması elbette mümkündür ve hatta bunun bazı faydaları olacağına da şüphe yoktur. Öte yandan, özdekçi / olgucu bilimin, o hassas sınırı geçmesi halinde ortaya düşünen bir insanın değil de komut alan bir makinenin çıkmayacağı garanti edilebilir mi? Böyle bir yaratığın insanlığa hatırı sayılır bir faydası olacak mıdır? İnsanlık, yalnızca teknik ilerlemelere mi gereksinim duymaktadır? *Gelişim* kavramı, salt teknik bir içerik olarak mı kabul edilmeli? Aşk ve hürriyetten de gelişmiş bir medeniyet doğmaz mı?

Hepsi bir yana, teknik ve nesnel gelişmelerin kusursuz bir başarı sağlayacağını öne sürmek zaten bilimsel bir davranış değildir. Zira makine, tinsel bir varlık olmadığı / olamayacağı için eksik kalmaya mahkûmdur. “Makine salt teknolojik yapılar gerçekleştirebilse de henüz laboratuvar yapıtları yaratamaz. Uygulamacıların yerini rahatça doldurabilir ama araştırma yapanlarını değil (...) Balzac üslubunda yazabilir. Bach üslubuyla beste yapabilir ama bunun için ilk önce Balzac ve Bach gereklidir” (Ragon, 1987, s. 132).

Sonuç

Brooks’un bahsettiği teknolojik gelişmeyi tahmin etmek zor değil. Hatta böyle bir öngörü de bulunmak için bilim adamı olmaya da gerek yok. İhtiyacımız olan şey beyaz önlüklü ve zeka küpüne dönüşmüş adamlar değil; insanlığı, makineleşmenin yol açacağı tehlikeye karşı uyarın, vicdan sahibi kimselere gereksinim duyuyoruz. Bakınız, makine ve teknoloji ile yeni bir hayat kurulabileceğini çok önceden Hesse de söylemiş; fakat bunu müjdeli bir haber gibi değil bir uyarı niteliğinde yazmış Alman filozof: “Elli yıl sonra dünya bir makine gömütlüğüne dönüşecek ve uzay yolculuğuna çıkmış astronotun ruhu kendi roketinin kabiniyle özdeş duruma gelecektir” (1999, s. 72). Bizlere, teknolojiyi putlaştıran bilim değil putları yıkan inanç gerek.

Anlaşılan o ki, bilimsel aklın / pozitivist teknolojinin hatası, hayatı, hesaplanabilir bir düzen halinde görmesi ve olguları, sırf mümkün oldukları için gelişmenin gereği kabul etmele-ridir. Oysaki hayatı, bedenlerimize robot teknolojisi uygulamadan da anlayabiliriz. Şairler, filozoflar, dervişler ve sanatçılar asırlardır bize hayatı öğretiyorlar. Çünkü hayat, insana ilişkin ruh ve bilinç durumlarıdır, bedeninin organik varlığı değil (Gündoğan, 2013, s. 70). Dolayısıyla zekâ ve bilim tek başına ne hayatı ne ruhu, ne yaratmayı ne oluşu anlayabilir. Bergson’un dediği gibi bunları anlayacak farklı bir yeti, ikinci bir bilme yöntemi vardır. Bu vasıta sezgidir (Gündoğan, 2013, s. 72). Sanat, işte bu vasıtayı (sezgiyi) esas aldığı için yaşamın hakikati konusunda bilim kadar, belki ondan daha fazla aydınlatıcıdır. Yapılan deneyler

veya insanı sayısal verilere indirgeyen analizlerin hiçbirisi şairin iki mısrası kadar yol gösterici olmamıştır aslında. Çünkü insan, sadece hareket edebilme ve problem çözebilme kabiliyeti olan bir canlı değildir. O aynı zamanda -ve aslında- duygusal ve de ahlâkî bir varlıktır. Dolayısıyla onu, duygusallıktan arınmış bir halde yeniden tanımlama çabaları muhtemelen felaketle sonuçlanacaktır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren “teknolojik gelişmelerin, sanatsal yaratıcılığın temel motivasyonlarından biri ve hatta en önemlisi” haline geldiği doğrudur (Yaykın, 2010, s. 87). Ne var ki sorun, sanat ile teknolojinin birleşmesi ya da ikisi arasında bir takım bağların kurulması değil ama insan ruhuna odaklanan sanattaki biricikliğin zarar görmesi ve bu sırada çevremizi kuşatan teknik anlayışın yüceltilmesidir. “Artık araçlar, amaçları kendilerine bağımlı kılmıştır. Doğaya ulaşma, onu kontrol etme çabaları insan üzerindeki tahakküme dönüşmüş ve üretici güçler yıkıcı güçler haline gelmiştir (Yaykın, 2010, s. 42). Dahası, makineleşmenin karşısında yer alması gereken sanat da bu sırada temel bazı vasıflarını kaybetme, *güncelleşme* adı altında sıradanlaşma ve hatta kapitalist sermayenin boyunduruğuna girme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Oysaki yazarın, RoboCop’a “Benim adım Murphy!” dedirtmesi sanatın esas gücüdür. Günümüzde yeniden baş gösteren bu tehdidin, insanlığın geleceği adına ruhsal bir yıkımla sonuçlanmaması için fiziksel ve de mekanik doğruların, sırf doğru ve mümkün oldukları için hayatlarımızı esir alamayacağı konusunda hemfikir olunması gereklidir. Bu hakikatin, teknolojiyi kutsallaştıran olgucu görüşler kadar güncel sanat alanında varlık gösteren kimi kesimlerce de kabul edilmesi elzemdir.

Kaynakça

Artut, Selçuk. (2014). *Teknoloji - İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudelaire, Charles. (2013). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). Ali Artun (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Brooks, Rodney. (2002/2007). *Beden ve Makine Kaynaşması*. John Brockman (Ed.). (N. Elhüseyni, Çev.). *Gelecek Elli Yıl*, 205-217. İstanbul: NTV Yayınları.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi. (1986). *Resme Başlarken*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gombrich, Ernst. (1976). *Sanatın Öyküsü* (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gündoğan, Ali Osman. (2013). *Fikir Mimarları Dizisi-10 Bergson*. İstanbul: Say Yayınları.

Hesse, Herman. (1999). *İnanç da Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez* (K. Şipşal, Çev.). İstanbul: Afa Yayıncılık.

İzzetbegoviç, Aliya. (2011). *Doğu Batı Arasında İslam* (S. Şaban, Çev.). İstanbul: Yarın Yayınları.

Kandinsky, Wassily. (1911/2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (G. Ekinci, Çev.). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.

Ragon, Michel. (1987). *Modern Sanat* (V. Kanetti, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Sarte, Jean Paul. (1985). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Kaygusuz, C., Solak, A., Çağdaş, A., Seçer, Z. (2009). *İnsan İlişkileri ve İletişim*. Ankara: HE-GEM.

Steiner, Reinhard. (1991). *Egon Schiele The Midnight Soul of the Artist*. Köln: Benedict Taschen.

Turani, Adnan. (1971). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, Adnan. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uygur, Nermi. (2012). *Yaşama Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yaykın, Murat. (2010). *Teknoloji Bilim Sanat ve Fotoğraf*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

OBEZ BİREYLERİN TELEVİZYONDA YAYINLANAN OBEZİTE İLE İLGİLİ KAMU SPOTLARININ GÖRSEL TASARIMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

OPINIONS OF OBESE INDIVIDUALS ON PUBLIC SPOTS
RELATED TO OBESITY PUBLISHED ON TELEVISION

ÖĞR. GÖR. **SONGÜL MOLLAOĞLU**

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Resim-İş Eğitimi Bölümü
songulmollaoglu@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-3519-8702>

PROF. DR. **METİN COŞAR**

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü
metincosar@cumhuriyet.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4146-2100>

Öz: Bu araştırmanın amacı, televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarına ilişkin obez bireylerin görüşlerinin belirlenmesidir. Tanımlayıcı, kesitsel modelde yapılan çalışmanın örneklemini Cumhuriyet Üniversitesi Hastanesinde yatan obezite tanısı almış 126 birey oluşturmaktadır. Veriler bireylerle yüz-yüze görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Verilerin analizinde tanımlayıcı istatistiksel testlerin yanı sıra; yüzdeler hesaplanmıştır.

Araştırmada; obez bireylerin % 82.5'inin televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını izlediği %17.5'inin ise izlemediği belirlenmiştir. Obez bireylerin en çok; üçüncü sıradaki kamu spotu olan obezite ile mücadele kampanyası Demet Dedeoğlu kamu spotunu (%42.3) izledikleri saptanmıştır. Obez bireyler; hedef kitleye ulaşabilmek için, obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarının "düşündürücü, olması gerektiğini belirtirken, spotlardaki en olumsuz özelliklerin oyuncuların amatör oluşu, görüntülerin renksiz oluşu, görsellerin korkutucu oluşu olarak sıralamışlardır. Ayrıca katılımcılar, obezitenin zararları ile ilgili bir kamu spotunda en çok başarı ve korku görsellerinin kendilerini etkilediğini belirtmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda görsel tasarım ve içeriğin profesyonel tasarımcılarla tasarlanması gerektiği önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Obezite, kamu spotları, , grafik tasarım, kitle iletişim araçları.

Abstract: The aim of this research is to determine the opinions of obese individuals on public spots related to obesity on television. The descriptive, cross-sectional model is composed of 126 individuals who were diagnosed with obesity in Cumhuriyet University Hospital. The

data were obtained by face-to-face interview technique. In the analysis of the data, besides descriptive statistical tests, Percentage calculation is used.

In the research; It was determined that 82.5% of obese individuals observe public spots related to obesity on television and 17.5% do not. Most obese individuals; It was determined that Demet Dedeoğlu's public spot (42.3%) was the third public spot, the campaign against obesity. Obese individuals; The most negative features of the spots are the amateurs of the players, the colorlessness of the images, the scary appearance of the images, while the public spots about obesity have to be thought provoking to reach the target group. Participants also noted that most of the achievements and horror impressions in a public spot about obesity have been affected by them. It is suggested that visual design and content should be designed with professional designers in the direction of these results.

Keywords: *Obesity, public spots, graphic design, mass media.*

GİRİŞ

Toplumların uygarlık düzeyi geliştikçe çeşitlenen ve karmaşılaşan iletişim araçları, yüz-yılımızda teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklarla çok ileri bir düzeye ulaşmıştır. Bu gelişmelere paralel bir şekilde iletişim sürecinde; radyo, televizyon, sinema, kitap, dergi gibi kitle iletişim araçları yerlerini almıştır (Çakır, 2005, s. 125). İletişim çağı olan günümüzde insanların çoğu televizyon seyretmekte, radyo dinlemekte, sinemaya gitmekte ve internete bağlanmakta ve gazete-dergi okumaktadır. Böylece insanlar, her gün binlerce görsel ve işitsel mesaja maruz kalmakta; bu mesajlar kitle iletişim araçlarıyla kitlelere ulaştırılmaktadır. Çeşitli yollarla gelen bu mesajlar, her yaştan insanın sosyal yaşamında önemli bir yere sahip olabilmektedir (Çetinkaya, 2010, s. 23).

Literatürde kitle iletişim araçlarının, bireylerin toplum ile bütünleşmesinde, toplumun bir parçası olmasında, toplumdaki kültürü almasında, yeni değerler kazanmasında ve davranışlarında değişiklik meydana gelmesinde rol oynadığına dikkat çekilmektedir (Aziz, 1982, s. 48). Aynı zamanda bu etkileşimin derecesinin, bireylerin kitle iletişim araçlarına ne kadar açık olduklarına, bu araçları ne kadar kullandıklarına ve bu araçlar vasıtasıyla kendilerine ne tür mesajlar verildiğine bağlı olduğu bildirilmektedir (Abroms, Schiavo ve Lefebvre, 2008, s. 10; Aziz, 1982, s. 48). Televizyonun her türlü bilgi ve yayının dünyaya ulaştırılabildiği, yüzlerce yayın kuruluşunun 24 saat yayın yapabildiği ve her evde bulunabilen geniş iletişim ağı içinde en önemli kitle iletişim aracı olduğunu belirtilmektedir (Aziz, 1982, s. 24; Vivian, 2014, s. 8).

Görüntü, ses ve sembolleri kullanarak insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan televizyon, birey ve toplumları eğitici etkiye sahiptir. Televizyon bu etkiyi bireyin bilişsel, sosyal-duygusal, görsel algılama ve toplumsal değerleri üzerine etki ederek sağlamaktadır (Koçak, 2001, s. 11). Televizyonun birey ve toplum üzerindeki bu eğitici etkisi çeşitli yöntemlerle yapılan programlarla olabildiği gibi halkı uyarıcı nitelikte olan kamu spotları ile de olabilmektedir (Yapıcı, 2006).

Güçlü birer iletişim aracı olan kamu spotları toplumsal bilgilendirmede oldukça önemlidir. Televizyonda yayımlanan kamu spotları, çeşitli türdeki mesajların büyük ve dağınık bir kitleye iletilmesini sağlamaktadır (Şeker, 2013, s. 18). Dışa vurumcu, iletişim ve mesaj aracı olarak kullanılan kamu spotu, toplumu ilgilendiren ve yayınlanmasında kamu yararı bulunan olay ve gelişmelere ilişkin konular doğrultusunda hazırlanan reklamlardır (Yaman, 2015, s. 53-66). Toplumun belli konularda uyarılması ve bilgi verilmesi amacıyla bazı kamu kurum ve kuruluşları, sivil toplum örgütleri, bir takım dernek ve vakıflarca hazırlanan kısa süreli spotlar ilgili birimler tarafından incelenip onaylandıktan sonra yayınlanmaktadır (RTUK Kamu Spotları Yonergesi, 2012, s. 2). Sağlığın geliştirilmesi kavramı çerçevesinde toplumu bilgilendirmek, insanları eğitmek, sağlık okur-yazarı yapmak ve her bir bireyde sağlık farkındalığını oluşturulması amacıyla hazırlanan sağlık spotlarından biri de toplumda sık görülen sağlık sorunlarından olan obezite ile ilgilidir.

Obezitenin etkin mücadelesinde kullanılan yöntemlerden biri de iletişim araçları ile sağlanan sağlık iletişimi olup, bu yolla, toplumun obezite ile mücadele konusunda bilgi düzeyini artırarak bireylerin yeterli ve dengeli beslenme ve düzenli fiziksel aktivite alışkanlığı kazanmalarını teşvik etmek ve böylece obezite ile ilişkili hastalıkların görülme sıklığını azaltmak mümkündür (Anikeeva, 2013, s. 133). Televizyonda yayınlanan kamu spotları da bu amaca yönelik hazırlanmış iletişim materyalleridir.

Kamu spotlarının etkili olabilmesinde görsel öğelerin tasarımı önemlidir. Tasarım “yeni” ile ilintili bir kavramdır. Günümüzde aynı amaca hizmet eden birçok ürün tasarlanmakta ve piyasaya sürülmektedir. Bir ürünün tanıtımı yapılırken, ürüne yüklenen anlamlar grafik tasarım alanına girmektedir (Weill, 2009, s. 35). Grafik tasarım, bir mesajı iletebilmek için yazı ve şekillerden oluşturulmuş, anlam bütünlüğü olan görsel kompozisyonlara verilen genel bir ifadedir. Grafik tasarımda değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların bir araya gelmesiyle bir ürün tasarlanmaktadır (Çağlayan, Korkmaz ve Öktem, 2014, s. 160). Ürünün ölçüleri büyüdükçe etkileyicilik ve algılanırlık da artmaktadır. Grafik sanatların, görsel tasarımın temel ilkeleri; hizalama, denge, karşıtlık, vurgulama, hareket, görüntü, oran, yakınlık, tekrarlama, ritim, ve birlik geçerlidir (Samara, 2011, s. 64). Anlaşıldığı üzere tasarımın faydalandığı ilkeler esasen aynıdır ancak yeni yaklaşımlar değişik bir akım ya da tarz olarak ele alınmaktadır. Kamu kurumlarının faaliyetlerini, kampanyalarını ve birtakım uyarılarını topluma duyurma konusunda etkin bir yöntem olan kamu spotları aynı zamanda toplumun sağlığı ve toplumun yararına olan etkili mesaj iletmeye yöntemlerinden biridir. Kamu spotlarının sahip olduğu bu etki, grafik tasarım eğitiminde üzerinde dikkatle durulmasının gerekliliğine işaret etmektedir (Kızıl, 2000, s. 27-33).

Uluslararası literatürde obezitenin medyadaki yansımasıyla ilgili çalışmalar bulunmasına rağmen (Abrams, Schiavo ve Lefebvre, 2008, s. 10; Becker, Burwell ve Gilman, 2002, s. 512), televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarının görsel tasarımı ile ilgili hedef grubun görüşlerinin değerlendirilmediği düşüncesinden hareketle bu araştırma yapılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı obez bireylerin televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarına ilişkin görüşlerinin incelenmesidir.

Yöntem

Bu çalışma Cumhuriyet Üniversitesi Hastanesi Endokrinoloji Polikliniğine başvuran obezite tanısı almış (18-65 yaş; -Beden Kitle İndeksi (BMI) ≥ 30 kg/m²; -Bel çevresi (BÇ) erkek > 94 cm; BÇ kadın >80 cm) (World Health Organization, 2016) 126 birey üzerinde tanımlayıcı kesitsel olarak yapılmıştır.

Evren ve Örneklem

Evrenini Cumhuriyet Üniversitesi Hastanesi'ne başvuran obez bireylerin oluşturduğu çalışmada, örnekleme ise Mayıs-Ağustos 2015 tarihleri arasında Dahiliye- Cerrahi kliniklerinde yatan obezite tanısı almış (18-65 yaş; -Beden Kitle İndeksi (BKİ) ≥ 30 kg/m²; -Bel çevresi (BÇ) erkek > 94 cm; BÇ kadın >80 cm) 126 birey alınmıştır.

Veri Toplama Tekniği

Veriler araştırmacı tarafından bireylerle yüz-yüze görüşme tekniği (Yıldırım, 2006, s. 118) ile toplanmıştır. Veriler aşağıdaki veri toplama formları ile elde edilmiştir.

Kişisel Bilgi Formu (KBF): Araştırmacılar tarafından hazırlanan bu form, obez bireylerin sosyo-demografik (yaş, eğitim, cinsiyet, medeni durum, meslek ve aylık gelir) sorgulayan bazı tanımlayıcı bilgilerini içermektedir.

Kamu Spotlarının Grafiksel Değerlendirmesi Formu (KSGDF): Bu form, İletişim Fakültesi ve Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü öğretim üyelerinin ve farklı kurumlarda çalışan konuyla ilgili uzman görüşlerine ve literature dayalı hazırlanmıştır. Formda obez bireylerin obeziteye yönelik kamu spotlarının grafiksel açıdan etkililiğini değerlendirmesini sorgulayan sorular yer almaktadır.

Kamu Spotları ve Birey Üzerindeki Etkisini Belirleyen Form (KS-BÜEBF): Bu formda Kamu Spotlarının Grafiksel Değerlendirmesi ve Birey üzerindeki Etkisini Belirleyen toplam 16 soru yer almaktadır.

Uygulama: Örneklem uygun (18- 65 yaş;-Beden Kitle İndeksi (BKİ) ≥ 30 kg/m²;-Bel çevresi (BÇ) erkek > 94 cm; BÇ kadın >80 cm) Dr. tarafından obezite tanısı almış bireyler daha önceden düzenlenen görüşme odasına alınarak araştırmanın amacı açıklanmış ve araştırmaya katılmak isteyip-istemediği sorulmuştur. Araştırmaya katılmaya istekli obez bireylere televizyonda yayımlanan her bir kamu spotu videosu (Sağlık Bakanlığı Kamu Spotu Obezite Yetişkin, 2015) izlettirilerek kamu spotunu izleyenler ve izlemeyenler belirlenmiştir. İzleyenlerden her bir kamu spotunun görsel tasarım özelliklerine ilişkin (Kamu Spotları ve Birey Üzerindeki Etkisini Belirleyen Form- KS-BÜEBF) soruları cevaplandırması istenmiştir. Kişisel Bilgi Formu ve Kamu Spotlarının Grafiksel Değerlendirmesi Formu ise tüm obez bireylere uygulanmıştır.

Etik Boyut: Çalışmaya başlamadan önce Cumhuriyet Üniversitesi (C.Ü) Hastanesi yönetiminden kurumsal ve C.Ü. Etik Kurulundan gerekli izinler alınmıştır. Araştırmanın amacı açıklanarak istekli bireyler çalışmaya dahil edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, bilgisayar ortamında SPSS-22 (Statistical Package for Social Sciences) paket programında veri tabanı oluşturularak değerlendirilmiştir. Verilerin

analizinde tanımlayıcı istatistiklerin yanı sıra; yüzdeler hesaplanmıştır. Sonuçlar %95'lik güven aralığında $p<0,05$ anlamlılık düzeyinde değerlendirilmiştir (Kalaycı, 2016, s. 124).

Bulgular

Çalışmada yer alan obez bireylerin yaş ortalaması %66.7'si 50 yaş altında, %33.3'ü 50 yaşın üstünde olup (Yaş ortalaması; 42.7,SS:11.7), çoğu kadın (60.3) ve evlidir (87.3). %43.7'si lise mezunu olan obez bireylerin, %11.9'u ilkokul mezunu ve % 34.9'ui üniversite mezunudur. Obez bireylerin büyük bölümü ev hanımı (%32.5), % 24.6'sı büro işlerinde çalışan memur, %10.3'ü öğretmendir (Tablo 1).

Tablo 1: Obez Bireylerin Sosyodemografik Özellikleri (n:126)

Özellikler	
Yaş (Ort;SS)	42.7;11.7
Cinsiyet; n (%)	
Kadın	76(60.3)
Erkek	50 (39.7)
Medeni durumunuz; n (%)	
Evli	110 (87.3)
Bekar	16 (12.7)
Eğitim durumu; n (%)	
İlkokul	15 (11.9)
Ortaokul	12 (9.5)
Lise	55 (43.7)
Üniversite	44 (34.9)
Yaptığı iş; n (%)	
Ev hanımı	41(32.5)
Memur (büro işleri)	31 (24.6)
Mühendis	2 (1.6)
Öğretmen	2 (1.6)
Esnaf	13(10.3)
İşçi	19 (15.1)
Öğrenci	4 (3.2)
Serbest meslek	11 (8.7)
Çiftçi	3 (2.4)

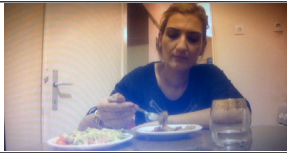



Tablo 2'de görüldüğü gibi, çalışma kapsamında yer alan obez bireylerin televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını izleyip-izlemedikleri durumu incelendiğinde, çoğunun (% 82.5) izlediği %17.5'inin ise izlemediği belirlenmiştir.

Tablo 2: Obez bireylerin televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını izleme durumu (n:126)

izleme durumu	n	%
Evet	104	82.5
Hayır	22	17.5

Televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını izlediğini ifade eden obez bireylerin sırasıyla en çok; üçüncü sıradaki Demet'in Başarı Öyküsü kamu spotunu izledikleri (%42.3), bunu yedinci kamu spotu (Obesiteye Karşı Sende Hareket Et) (%12.5) ve birinci kamu spotunun (obezite ile mücadele ediyoruz! Porsiyonlarımızı küçültüyoruz) (%8.7) takip ettiği belirlenmiştir. Ayrıca obez bireylerin % 5.8'i iki kamu spotunu (3. Kamu Spotu+ 5. Kamu Spotu); % 3.8'i üç kamu spotunu ve 1.Kamu Spotu +7. Kamu Spotu olmak üzere iki kamu spotu (% 4.8) izlediğini belirtirken, % 88'inin televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili en az bir kamu spotu izlediği görülmektedir (Tablo 3).

Tablo 3: Obez bireylerin hangi kamu spotu /spotlarını izlediklerine ilişkin ifadeleri (n:104)

Kamu spotları		n	%
1.Kamu Spotu (Obesite ile mücadele ediyoruz! Porsiyonlarımızı küçültüyoruz).		9	8,7
2. Kamu Spotu (Obesite ile mücadele hareketi)		4	3,8
3. Kamu Spotu (Demet'in Başarı Hikayesi)		44	42,3
4. Kamu Spotu (Obesite ile mücadele ediyoruz!)		5	4,8

5. Kamu Spotu (Obeziteyle Mücadele Hareketi Başlıyor!)		6	5,8
6. Kamu Spotu (Vücut Kitle Endeksinizi Hesaplayın!)		5	4,8
7. Kamu Spotu (Obeziteye Karşı Sende Hareket Et)		13	12,5
8. Kamu Spotu (Obezite Yetişkin)		3	2,9
3. Kamu Spotu+ 5. Kamu Spotu:		6	5,8
3. Kamu Spotu+4. Kamu Spotu + 6. Kamu Spotu:		4	3,8
1.Kamu Spotu +7. Kamu Spotu:		5	4,8

Tablo 3. Sağlık Bakanlığı Kamu Spotu Obezite Yetişkin - Youtube
Erişim: 21.5.2015. goo.gl/MitnH1

Çalışmada, obez bireyler en çok sırasıyla; 3. Kamu Spotu: Demet'in Başarı Öyküsü (%45.2), 7. Kamu Spotu (Obeziteye Karşı Sende Hareket Et) (%19,2) ve 1. Kamu Spotu (Obezite ile mücadele ediyoruz! Porsiyonlarımızı küçültüyoruz) (% 8.7) kamu spotlarını görsel öğelerin etkili kullanıldığı kamu spotları olarak gördüklerini belirtmişlerdir (Tablo 4).

Tablo 4: Görsel öğelerin en etkili kullanıldığı kamu spotu hangisidir/ hangileridir? (n:104)

Kamu spotu	n	%
1. Kamu Spotu	9	8,7
2. Kamu Spotu	4	3,8
3. Kamu Spotu	47	45,2
4. Kamu Spotu	5	4,8
5. Kamu Spotu	6	5,8
6. Kamu Spotu	5	4,8
7. Kamu Spotu:	20	19,2
8. Kamu Spotu:	3	2,9
3. Kamu Spotu+ 5. Kamu Spotu:	5	4,8

Tablo 5'te obezite ile ilgili kamu spotlarındaki filmlerde (görsellerde) sizce en olumsuz şey nedir? sorusuna, obezler sırasıyla en çok; "görüntülerin anlaşılma- z oluşu" (%38.5), oyuncuların amatör oluşu (%30.8), görsellerin korkutucu oluşu (16.3), resimsel öğelerin karmaşık oluşu (%8.7) gibi ifadelerde bulunmuşlardır (Tablo 5).

Tablo 5: Obezite ile ilgili kamu spotlarındaki filmlerde (görsellerde) sizce en olumsuz şey nedir? (n:104)

İfadeler	n	%
Oyuncuların amatör oluşu	32	30,8
Görüntülerin renksiz oluşu	6	5,8
Görsellerin korkutucu oluşu	17	16,3
Resimsel öğelerin karmaşık oluşu	9	8,7
Görüntülerin anlaşılma- z oluşu	40	38,5

Obezitenin zararları ile ilgili bir kamu spotunda, gerçek yaşamdan (rol yapmayan) insanla- rın kullanıldığı sahnelerden/görsellerden, hangisi sizi diğerlerine göre daha çok etkiler? sorusuna obez bireylerin verdikleri cevaplar incelendiğinde, en çok; obeziteden şikâyet eden/kilo vermekten dolayı olumlu etkiler yaşadığını anlatan kişileri gösteren sahneler (%38.9), % 29.4 hareket etme zorluğu çeken kişileri gösteren sahneler, %12.7'si ise obe- zitenin vücuda zararlarını; kişinin kalbini, tıkanmış damarlarını vb gösteren sahneler olarak yanıtlamıştır (Tablo 6).

Tablo 6. Obezitenin zararları ile ilgili bir kamu spotunda, gerçek yaşamdan insanların kullandığı sahnelerden/görsellerden, hangisi sizi diğerlerine göre daha çok etkiler? (n:126)

İfadeler	n	%
Ölmek üzere olan kişileri gösteren sahneler	12	9,5
Hareket etme zorluğu çeken kişileri gösteren sahneler	37	29,4
Obeziteden şikâyet eden/kilo vermekten dolayı olumlu etkiler yaşadığını anlatan kişileri gösteren sahneler	49	38,9
Obezitenin vücuda zararlarını; kişinin kalbini, tıkanmış damarlarını vb gösteren sahneler	16	12,7
Obez ve obez olmayan kişileri sağlık açısından karşılaştıran sahneler	12	9,5

“Sizce obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarında hedef kitleye (alıcıya) ulaşabilmek için, kamu spotlarının hangi özelliklere sahip olması gerekir?” sorusuna obezlerin % 23’ü “düşündürücü olmalıdır” , %17.5’i “güçlü bir donanıma sahip olmalıdır”, % 15.1’i “görsel tasarım ve içerik/ mesajla uyumlu olmalıdır” ve %14.3’ü “alışıl gelmiş olmamalıdır” olarak ifade etmişlerdir (Tablo 7).

Tablo 7. Sizce obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarında hedef kitleye (alıcıya) ulaşabilmek için, kamu spotlarının hangi özelliklere sahip olması gerekir? (n:126)

Görüşler	n	%
Görsel tasarım ve içerik/ mesajla uyumlu olmalıdır	38	15,1
Güçlü bir donanıma sahip olmalıdır	19	17,5
Alışıl gelmiş olmamalıdır	22	14,3
Düşündürücü olmalıdır	18	23,0
Mesajı Açık/ Anlaşılır/Güçlü olmalıdır	29	15,1

Tartışma

Günümüz dünyasında medya, kişilerin zihinsel, davranışsal ve duygusal süreçlerini etkileyen faktörler arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Özellikle tv, radyo ve internet aracılığıyla her gün karşımıza çıkan reklamlar insanları hem psikolojik hem davranışsal olarak ciddi şekilde etkilemektedir (Şentürk, 2011, s. 63-65).

Halkın yararını, toplumun huzur ve refahını gözetken reklamlar bütünü olan kamu spotu vatandaşların sağlığı konusunda da uyarı niteliği özelliğini taşıyabilmektedir. Aynı zamanda kamu spotu uygulaması, dikkat çekmek istediği konularda farkındalık yaratma ve iletişim çalışmalarında kullanabilecek etkili araçlardan biridir (Şeker, 2013, s. 28-32). Çevre, eğitim, sağlık, kadın hakları, fiziksel ve zihinsel engelliler gibi çeşitli alanlarda geniş kitlelerde

farkındalık yaratmak amacı ile kamu spotları hazırlanmaktadır. Çalışmamızda televizyonda yayınlanan obeziteye yönelik kamu spotlarının görsel özellikleri hakkında hedef grubun görüşleri irdelenmektedir. Çalışmamızda yer alan obez bireylerin çoğunun televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını (% 82.5) izledikleri belirlenmiştir. Türkiye'nin büyük veri tabanına sahip bir şirketi tarafından 8-13 Mart 2013 tarihleri arasında 70 ilden, 18 yaş ve üzeri 1124 kişinin katıldığı bir online " Kamu Spotu Araştırması" gerçekleştirildi. Bu araştırmaya göre; araştırmaya katılan kişilerin % 98'i TV'de kamu spotu izlediğini söylerken, %53'ü ise radyoda en az bir kez dinlediğini belirtmiştir (Kamu Spotu Basın Bülteni, 2016). Görüldüğü gibi kamu spotları daha çok televizyonda izlenmektedir. Diğer kitle iletişim araçlarıyla karşılaştırıldığında, bütün toplumu kapsayıcılığı nedeniyle televizyon, daha hızlı ve daha ekonomiktir. Televizyon kitle iletişim araçları içinde hitap ettiği alan ve kitle yoğunluğu olarak en yoğun olan araçtır (Theobald, 2004, s. 18). Televizyon, oldukça büyük bir insan grubuna hitap etmesi, görsel ve işitsel özellikleri bir arada bulundurması sebebi ile de diğer iletişim araçlarına göre daha etkin kullanılmaktadır (Mutman, 1995, s. 27). Televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarını izlediğini ifade eden obez bireyler sırasıyla en çok; üçüncü, yedinci ve birinci kamu spotunu izlediklerini belirtmişlerdir (Tablo 3). Aynı zamanda obez bireyler sırasıyla üçüncü kamu spotu, yedinci kamu spotu ve birinci kamu spotlarını görsel öğelerin en etkili kullanıldığı kamu spotları olarak değerlendirmektedirler (Tablo 4). Görsel öğeler, spotları anlamlı öğrenimi olanaklı kılmak, sözcükleri daha anlamlı kılabilmek için somutlaştırmak, daha karmaşık ve akıl karıştırıcı örnekleri ve yapıları anımsatabilmeyi ve kullanabilmeyi mümkün kılmak, neşeli bir öğrenme ortamı yaratmak, izleyicilerin yaratıcılıklarını uyandırmak, sözcükleri ve konuları bilmece çözer gibi tahminlerle bulmalarını sağlayarak öğrencilerin akılsal uyanıklıklarını sağlamak, izleyicilerin dikkatlerini uyanık tutma sürelerini uzatarak öğrenimde kaliteyi sağlamak, beynin her iki küresini uyatarak somut ve soyut öğrenimi bir arada sağlamak, hedef dilde çözümsel düşünmeyi sağlamak, gerçek dünyayı yansıtarak izleyicilerin hedef dili edinmelerini sağlamak gibi olumlu boyutlar kazandırmaktadır (Dabner, 2005, s. 38). Çalışmamızda tüm spotların görsel bir öğe olan televizyon aracılığı ile verilmesine rağmen bazı spotların obez bireyler tarafından daha görsel olarak değerlendirilmesi bu spotların diğer spotlara göre yukardaki özellikleri ağırlıklı olarak taşımasının yanı sıra, muhtemelen bu filmlerin daha hareketli, enerjik olması, daha canlı renklerin kullanılması ve daha eğlenceli- keyifli bir anlatım dili ile desteklenmesi gibi özelliklere de sahip olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Bu çalışmada elde edilen diğer bir bulgu ise, obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarındaki görsellerde en olumsuz özellikler olarak; oyuncuların amatör oluşu, görüntülerin renksiz oluşu, görsellerin korkutucu oluşu gibi görüşlerdir (Tablo 5). Görüş bildiren obez bireyler arasında görsellerde konu ile ilgili en önemli vurgunun çoğunluk tarafından oyuncu karakterinde ve bir kısmına göre de renklerde olması gerektiğini ifade etmeleri de önemli bir veri olarak değerlendirilmektedir. Kamu spotlarının nasıl daha başarılı olabileceği hakkında konuşan uzmanlar; öğretmen edasıyla uyarıda bulunan, didaktik kamu spotlarının itici bulunduğunu kaydetmektedirler. Bunun yanında, kamu spotlarının profesyonel bir rek-

lam filmi gibi olması gerektiğini belirten uzmanlar, tanınmış isimlerin kullanımının da daha etkili olduğunu açıklamaktadırlar. Yurtdışındaki başarılı örneklerle atıfta bulunan uzmanlar, sürekli olumsuz ve kötü örnek göstermenin, beklenen amaca hizmet etmeyebileceğine dikkat çekmektedirler (Gündem, 2014, s. 18).

Obezitenin zararları ile ilgili bir kamu spotunda, obez bireylerin en çok; obeziteden şikâyet eden/kilo vermekten dolayı olumlu etkiler yaşadığını anlatan kişileri gösteren, hareket etme zorluğu çeken kişileri gösteren ve obezitenin vücuda zararlarını; kişinin kalbini, tıkanmış damarlarını vb. gösteren görsellerden etkilendikleri belirlenmiştir (Tablo 6). Tasarımın bir takım dinamikleri vardır. Tasarımın bu dinamikleri kendi içinde sahip olması istenen ya da beklenen türdedir. Güçlü ve iyi planlanmış bir geri plan koordine ve işbirlikçi ve sistematik bir tasarım, o tasarımın bilinçli ve sistematik bir yapıya sahip olduğunu gösterir (Odabaşı, 2002, s. 8). Bu nedenle başarı tasarlanan durum için istendik bir sonuçtur ve örneklemin çoğu da bu başarıya ulaşan görselleri izlemek istediğini belirtmiştir. Öte yandan, korku öğesinin en yaygın kullanıldığı alanlardan birisi sağlık konusundaki ikna edici iletişim süreçleridir. Sağlıkla ilgili davranış değişimini amaçlayan sağlık iletişiminde, insanların sağlık risklerini tanımaları, kendi sağlıklarını geliştirmeleri, erken teşhis ve tedaviye ulaşmaları ve sağlık risklerini azaltmaları amacıyla çeşitli mesaj stratejileri kullanılmaktadır (Yaman, 2015, s. 56). Bu mesaj stratejileri içerisinde; genellikle insanların kendi bireysel davranışlarından sorumlu oldukları ve bilimsel kanıtları gördüklerinde riskli davranışlardan vazgeçecekleri kabul edilir. Çalışmamızda örnekleminizin diğer önemli bir kısmının da korkutucu görsellerden etkilenmesi bu anlamda değerlendirilmesi gereken bir sonuçtur.

Çalışmada örneklem, hedef kitleye (alıcıya) ulaşabilmek için, obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarının “düşündürücü, güçlü bir donanıma sahip görsel tasarım ve içerik/ mesajla uyumlu gibi özelliklere sahip olması gerektiğini ifade etmişlerdir (Tablo 7). Spotların farklı amaçlar ve kullanım alanları için dört farklı işlevi bulunmaktadır. Bunlar; bilgilendirme, ikna etme, destekleme ve hatırlatmadır (Çerçi, 2009, s. 45). Bireyin, sağlık programlarından etkilenme durumunu bir zincir olarak düşünürsek, haberdar olma ya da farkındalık ilk halka, bilgi ikinci halka, tutum değişikliği üçüncü halka ve davranış değişikliği de son halka olarak düşünülebilir (Çınarlı, 2008, s. 68). Diğer bir ifadeyle, televizyon, sağlığın geliştirilmesi sürecinde, inanç, tutum ve davranış değişikliğini desteklemektedir. Kitle iletişimi, bireylerin düşünme sürecini harekete geçirip bireylere davranış değişikliğini sağlayacak bilgi ve normları ileterek, onları davranış değişikliği için hazır duruma getirmektedir (Vivian, 2014, s. 56). Böylece, kamu spotları hizmet ettikleri amaçlar, vermek istedikleri alt mesajlar ve ait oldukları kuruluşlar sebebiyle pek çok konuda irdelenmelidir. Televizyon aracılığı ile verilen kamu spotlarının amacına ve bir kamu spotunun taşınması gereken özelliklere uygun hazırlanması izleyen kişilerdeki olumlu etkileri arttıracaktır.

Sonuç ve Öneriler

Sonuç olarak, televizyonda yayınlanan obezite ile ilgili kamu spotlarının çalışma örneğine alınan obez bireylerin çoğu tarafından izlendiği ve sırasıyla en çok; üçüncü sıradaki kamu spotu “Demet’in Başarı Öyküsü”, yedinci sıradaki kamu spotu “Obeziteye Karşı Sende Hareket Et” ve birinci sıradaki kamu spotu olan “Obezite ile Mücadele Ediyoruz! Porsiyonlarımızı Küçültüyoruz!” spotlarının izlendiği saptanmıştır (Tablo 3). “Demet’in Başarı Öyküsü” spotunun aynı zamanda izleyici obez bireyler tarafından görsel öğelerin en etkili kullanıldığı kamu spotu olarak ifade edildiği belirlenmiştir (Tablo 4).

Ayrıca katılımcılar, obezitenin zararları ile ilgili bir kamu spotunda en çok başarı ve korku görsellerinin kendilerini etkilediğini (Obeziteden şikâyet eden/kilo vermekten dolayı olumlu etkiler yaşadığını anlatan kişileri gösteren sahneler, hareket etme zorluğu çeken kişileri gösteren sahneler) belirtmişlerdir.

Çalışmadan elde edilen diğer bir sonuca göre ise, obez bireyler; hedef kitleye ulaşabilmek için obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarının düşündürücü, güçlü bir donanıma sahip olması gerektiğini belirtirken, spotlardaki en olumsuz özellikleri oyuncuların amatör oluşu, görüntülerin renksiz oluşu, görsellerin korkutucu oluşu olarak sıralamışlardır.

Bu sonuçlar doğrultusunda, obezite ile ilgili hazırlanmış kamu spotlarında hedef kitleye (alıcıya) ulaşabilmek için;

-Spotların görsel tasarım/düzenleme bakımından ilgi çekici olması, görsellerinin hedef kitlenin beklentilerini ve isteklerini karşılamaya yönelik olması, verilmek istenen mesajın filmin akışında doğru yerde verilmesi, görsel ve işitsel öğelerin uyumlu olması, konu ve görsel tasarım unsurlarının (resim/ fotoğraf, yazı, ışık, renk, tekrar vb.) büyük ölçüde birbirleriyle etkileşim içinde olması ve kitlede hedeflenen davranış değişikliğini gerçekleştirme sürecinde ikna edici olması için, görsel tasarım ilkelerine ve öğelerine göre hazırlanması,

-Kamu spotlarının düşündürücü, güçlü bir donanıma sahip, mesajla uyumlu görsel tasarım ve içerikte olması ve ilgili otoritelerce hazırlanması gerektiği önerilmektedir.

Kaynakça

Abroms, L., Schiavo, R. ve Lefebvre R. C. (2008). New Media Cases in Cases in Public Health Communication & Marketing: The Promise and Potential. *Public Health Communication & Market*, 2, s. 3-10.

Anikeeva, O., Bywood P. (2013). Social media in primary health care: opportunities to enhance education, communication and collaboration among professionals in rural and remote locations did you know? Practical practice pointers”, *Aust J Rural Health*, 21, s. 132-134.

Aziz, Aysel. (1982). *Toplumsallaşma ve Kitle İletişim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları.

Becker, A.E., Burwell, R.A. ve Gilman, S.E. (2002). Eating Behaviours And Attitudes Following Prolonged Exposure To Television Among Ethnic Fijian Adolescent Girls, *British Journal of Psychiatry*, 180, s. 509-514.

Çağlayan, S., Korkmaz, M. ve Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 /1, s. 160-173.

Çakır, Vedat. (2005). Bir Sosyal Etkinlik Olarak Eğlence ve Televizyon (Konya Örneği). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, s. 123-142.

Çerçi, Fatih. (2009). Çocukların Reklamı Anlama ve Algılama Düzeyleri İle Demografik Değişkenler Arasındaki İlişkinin Belirlenmesine Yönelik Mersin İlinde Bir Araştırma. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Çetinkaya, Yalçın. (2010). *Bir Manipülasyon Aracı Olarak Medya, Bilim ve Aklın Aydınlanmasında Eğitim Dergisi*. Erişim: 15.08.2015. goo.gl/XXmA8V

Çınarlı, İnci. (2008). *Sağlık İletişimi ve Medya*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Dabner, David. (2005). *Graphic Design School*. New Jersey: John Wiley&Sons Inc.

Kalaycı, Şeref (2016). *SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri*. Ankara: Asil Yayınları.

Kamu Spotu Basın Bülteni. Erişim: 15.01.2016. goo.gl/QdkGdk

Gündem. En etkili kamu spotu hangisi oldu? Ajanshaber. Erişim: 12.05.2015. goo.gl/Qg4Sxu

Kızıl, Fehmi. (2000). *Objelerin İki, Üç Boyutlu Grafik Anlatımı Ve Zihinde Canlandırma*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Koçak, Abdullah. (2001). Televizyon İzleyici Davranışları Televizyon İzleyicilerinin Tercihleri ve Doyumları Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Mutman, Mahmut. (1995). Televizyonu Nasıl Sorgulamalı. *Toplum ve Bilim*, 67, s. 26-75

Odabaşı, Aslan Hatice. (2002). *Grafikte Temel Tasarım*, İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.

RTUK, Kamu Spotları Yonergesi, RTUK. Erişim: 25.11.2015. goo.gl/587wqA

Sağlık Bakanlığı Kamu Spotu Obezite Yetişkin. Youtube. Erişim: 13.11.2015. goo.gl/tpKWU7

Samara, Timothy. (2011). *Graphic Designer's Essential Reference*. United States of America: Rockport Publishers.

Şeker, M., Tiryaki, S. (2013). Sigara ile ilgili Kamu Spotlarında Moral Panik Etkisi. *Turkiyat Araştırmaları Dergisi*, 33, s.223-241.

Şentürk, M., Turgut, M. (2011). Televizyon programları, reklamlar ve çocuklar. *Aile ve Toplum Eğitim- Kültür ve Araştırma Dergisi*, 3, s. 63-86.

Theobald, John. (2004). *The Media and the Making of History*. Ashgate: Burlington, VT.

Vivian, John. (2014). *Media of Mass Communication*, England: Pearson Education Limited.

Weill, Alain. (2009). *Grafik Tasarım* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

World Health Organization. Obesity and overweight. WHO. Erişim: 14.02.2017. goo.gl/xjMvaK

Yaman, F., Göçkan I. (2015). The Effect Of Public Spotligh Advertising On Smokers: An Application in Afyonkarahisar. *The Journal of KAU IIBF*, 6, s. 53-66.

Yapıcı, Şenay. (2006). Bir Eğitim Aracı Olarak Televizyon ve Etkileri. *Üniversite ve Toplum Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi*, 6/2. Üniversite-Toplum. Erişim: 14.02.2017. goo.gl/AewXHh

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

BİR TASARIMCI/EĞİTİMÇİ BAKIŞ AÇISIYLA, İLK OKUMA VE YAZMA ÖĞRETİMİNDE BİTİŞİK EĞİK YAZI MI, DİK TEMEL ABECE Mİ?

WHETHER TO USE CURSIVE SCRIPT OR BASIC ALPHABET
METHODS IN FIRST YEAR'S LITERACY EDUCATION FROM A
DESIGNER/INSTRUCTOR VIEWPOINT?

PROF. NAMIK KEMAL SARIKAVAK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

namiks@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-7808-9517>

Konuya ilişkin 25 Adet Makale, Tez vb. Bilimsel İçerik İrdelemesi ve Değerlendirme Raporu

Öz: 2005 Yılı'ndan itibaren Milli Eğitim'imizde "Ses Temelli İlk Okuma Yazma" müfredatıyla "Bitişik Eğik Yazı" (yapılandırmacı anlayışı gereği) zorunlu kılınmıştır. On iki yıldır uygulanan yazma yöntemiyle öngörülen pedagojik fayda ve hedeflere ulaşılamamış, aksine, bu yazma yönteminin birtakım sorunlar yarattığı ortaya çıkmıştır. Bu değişim çok geçmeden tezlere ve makalelere konu oluşturmaya başlamıştır. Bu rapor, ilk okuma yazmada "Bitişik Eğik" yazının öğretiminde ortaya çıkan sorunlarını ele alan ve çözüm önerileri sunan tez ve makaleleri irdelemektedir. Makale, bu bilimsel içeriklerin değerlendirilmesini yapmakta, kendi başlığındaki soruya yanıt bulmayı amaçlamaktadır. Yöntem olarak - alışlagelen bir akademik tercih olmasa da - günümüzün en kolay araştırma ortamı internet üzerinde anahtar sözcükler kullanılacak, Google taraması yapılacak ve böylelikle Nisan 2017'de konuya ilişkin en güncel olan ilk 25 makaleye - bir anlamda rastgele - ulaşılabilecektir. Bunlar, yayınlanış tarihi sıralamasıyla irdelenecek, sorunlar ve çözüm önerilerindeki ardışıklık makalelerden yapılacak alıntılar sayesinde gösterilecektir.

Anahtar Sözcükler: Milli Eğitim, Yazı Öğretimi, El Yazısı Yöntemleri, Bitişik Eğik Yazı, Dik Temel Abece.

An Evaluation Report of Examining 25 Articles, Thesis, and Scientific Index Relating to the Subject

Abstract: From 2005 on, "Cursive Script" technique has been compulsory (due to constructivist understanding) within the "Sound Based Literacy" curriculum in National Educational system. The predicted pedagogical benefits and targets haven't been attained for twelve years,

however, it turned out that this method creates some problems. This change soon began to be researched as a subject of thesis and articles. This report focuses on the problems of literacy education and especially cursive script learning process, while suggesting possible solutions to the field with exploring theses and articles written on this subject. The article evaluates these subjects, seeks to find an answer to the question in its title. As methodology, Google search platform will be used, so that random articles related to field will be reached. These articles will be analysed in the order of their publishing date, problems and possible solutions will be discussed and shown with quotations from these articles.

Keywords: National Education, Handwriting Teaching, Handwriting Methods, Cursive Script, Basic (Roman) Alphabet.

Giriş

Özette de belirtildiği üzere, bu inceleme yazısında ele alınan makaleler, özellikle ilk üç anahtar kelimenin (yazı öğretimi, ilk okuma yazma ve bitişik eğik yazı) 2017'nin Nisan ayında Google arama motorunda tuşlanması ve taranması sonucu sıralanan ve güncel olan başlıklardan ilk yirmi beşidir. Alışıldık olmayan bir yöntemle - ya da bir anlamda rastgele - yapılmasının nedeni, konu hakkında veri tarayan ya da bilgiye ulaşmak isteyen herkesin ilk karşılaşacağı makalelerin büyük olasılıkla yine burada ele alınanlar olmasıdır. Bu nedenle, başlıkta ortaya konan sorunsalın akademik ve bilimsel nitelikte araştırılması için seçilmiş metinlerden, makalelerden veya kitaplardan özellikle hareket edilmemiştir. Bunun yerine, yöntemde belirtildiği üzere, böyle sıra dışı veya rastgele yapılmasının nedeni ise konu/sorunun kamuoyunda yaygınlaşmış olması, neredeyse konuyla ilgili tüm çevrelerde konunun artık herkesin diline düştüğüne dair olan düşünce ve de medyada çıkan haberlerde sorunun birçok yönden ele alınmış olmasıdır.

Konu/sorunun zaman içinde büyüdüğünü, sorunların arttığını ve araştırmacıların çözüm önerileri geliştirmeye çalıştıklarını görebilmek açısından ise makaleler yayımlanış tarihiyle sıralanarak incelenmiştir. Bu durum, makalelerde ele alınma sıklığı gözetildiğinde hem sorunların nerelerde düğümlendiğini göstermesi hem de ne yapılabileceği konusundaki görüşlerin ortak noktalarının görülebilmesi açısından önem taşımaktadır. Ek olarak olabildiğince her makaleden yapılan alıntılarla konu/soruna ve çözüm önerilerine yaklaşımlar ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Makale İncelemeleri

İncelemeler, makale veya tezlerin kimler tarafından yapıldığını, başlığını, nerede yapıldığı veya yayınlandığı hakkındaki kaynakça dizini gibi bir başlıkla tanımlanmakta, ardından bu makale yazarı tarafından yapılan değerlendirmeyi içermektedir. Ek olarak, çoğunda olmak üzere makalelerden veya tezlerden yapılan alıntılar sayesinde incelenen makalelerin araştırmacılarının konu/soruna bakışı veya çözüm önerileri örneklenmektedir. Büyük resmi görmek için, tartışma ve sonuç bölümüne kadar inceleme bu anlayışla sürdürülmüştür.

1. Makale: M. Şekerci, (2007), El Yazısı Tanıma Sistemi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bilgisayar Mühendisliği Bölümü, Yüksek Lisans Tezi.

1. Değerlendirme: (Şekerci, 2007) makalesinin, bir yüksek lisans tezinin indirgenmiş biçimi olarak, ilk okuma yazma programıyla doğrudan bir ilgisi bulunmamaktadır. Ancak, ülkemizde ileriye yönelik optik karakter tanıma (OCR) özelliğine sahip yazılım ve donanım geliştirme süreci açısından, üstelik el yazısı (*manuscript*) gibi matbaa harflerine göre optik tanımlanması daha fazla zorluk içeren bir konuda yapılmış olması doğrudan kriminal açıdan olduğu kadar dolaylı olarak eğitsel açıdan da önem taşımaktadır.

2. Makale: M. Kemal Karaman, Sevda Yurduseven, (2008), İlk Okuma Yazma Programına İlişkin Öğretmen Görüşleri, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1/1, s. 115-129.

2. Değerlendirme: (Karaman, Yurduseven, 2008) makalesi, temel olarak, ilköğretim 1. ve 2. sınıf öğretmenlerinin ilk okuma yazma programına ilişkin görüşlerini ve uygulama sırasında karşılaştıkları problemleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Aşağıdaki ilk alıntıda görülebileceği üzere, bitişik eğik yazı harflerinin öğrencilerin gelişimine uygun olduğu var sayımından hareket edilse de, daha sonraki alıntıda görülebileceği üzere, yazar, 2006-2007 döneminde bile öğrencilerin bitişik eğik yazıyı okumakta zorlanmadığını (%59,9), ancak bazı harfleri okurken birbirine karıştırdığını, daha fazla oranda (%48,2) ise yazmakta zorlandıklarını tespit ettiğini belirtmektedir.

1- Okuma ve yazma, ilk okuma-yazma öğretimi boyunca birlikte sürdürülmektedir. Okunan her öge yazılmakta; yazılanlar da okunmaktadır. Yazı öğretiminde, öğrencilerin gelişimine uygun olan bitişik eğik yazı harfleri kullanılmaktadır (Karaman, Yurduseven, 2008, s. 116).

2- Çocuklar bitişik yazıyı yazmakta zorlanmaktadır." ifadesine katılanların oranı %48,2 iken, "Çocuklar bitişik yazıyı okumakta zorlanmaktadır." ifadesine katılmayanların oranı %40,1 ile, katılanlardan fazladır. Yani öğrenciler bitişik yazıyı okumakta değil ama yazmakta zorlanmaktadır (Karaman, Yurduseven, 2008, s. 124-125).

3. Makale: Celal Teyyar Uğurlu, (2009), İlköğretim 1. Sınıf Öğretmenlerinin Yapılandırma-çı Öğrenme Yaklaşımı ile İlk Okuma Yazma Öğretimine İlişkin Görüşleri, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, C.8, S.30, s. 103-114.

3. Değerlendirme: (Uğurlu, 2009) makalesi, temel olarak, 2005-2006 öğretim yılı itibarıyla "cümle yöntemi" yerine yapılandırmacı kurama uygun oluşturulduğu ileri sürülen "ses temelli" yeni ilk okuma yazma öğretim programını olumlamakta, ancak bu süreçte bitişik eğik el yazısı çalışmalarının öğrencileri ve öğretmenleri çok zorladığı konusunda da bir tespit yapmaktadır.

Öğretmenler, ilk okuma yazma öğretiminde ses temelli öğretimin el yazısı çalışmalarıyla birlikte verilmesi nedeniyle sıkıntı yaşandığını belirterek, öğrencilerin enerjilerini sesleri öğrenmeye değil ses karakterlerini yazmaya yoğunlaştırdıklarına dikkat çekmişlerdir. Bitişik eğik el yazısı çalışmalarının öğrencileri çok zorladığı ve öğretmenlerin başlangıçta öğretemeyeceğim duygusuna kapıldıkları görülmüştür (Uğurlu, 2009, s. 108).

4. Makale: Murat Şekerci, Rembiye Kandemir, (2009), Birleşik Eğik Türkçe El Yazısı Tanımada K-NN Sınıflama Yöntemi ve Sözlük Kullanımı, *Trakya University Journal of Science*, 10 (1), s. 97-102.

4. Değerlendirme: (Şekerci, Kandemir, 2009) makalesi, ilk okuma yazma programıyla ilgisiz bir konudur. Ancak başlıkta kullanılan "Birleşik Eğik" tanımlaması itibarıyla ilginç bir araştırma olduğu belirtilebilir. Çünkü "Bitişik Eğik Yazı" veya "Eğik Elyazısı" şeklindeki tanımlamalar Talim ve Terbiye Kurulu tarafından yayınlanmış önceki tebliğlerde geçmekte,

buradan hareketle aynı yanlış, ne yazık ki, tekrar edilmektedir. Aslında, Batı alan yazınında kurzif (İng: cursive) olarak tanımlanan, Latince 'koşmak' anlamındaki 'currere'den gelen, mümkün olduğunca eli kaldırmadan ardışık harflerin birleştirilerek yazıldığı bu el yazısı biçimini doğru ifade eden tanımın "birleşik eğik yazı" olması gerekir. Çünkü, bitiştirmek ile birleştirmek yakın, benzer ama nihayetinde farklı eylemlerdir ve farklı sonuçları vardır. Bitiştirilen şey her zaman ayrılabilir ve kendi özelliğini korur. Birleştirilen şey ise bir araya getirilen ile bütünlüştüğü için kolaylıkla ve değişmeksizin, bozulmaksızın ayrılamaz. Ayrıldığı anda ise farklılaşır. İşte bu araştırma, en azından 'doğru tanım' kullanması açısından bile önem taşımaktadır.

5. Makale: Derya Aslan, Havva Ilgın, (2010), Öğretmen ve Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazı İle İlgili Görüşleri, *İnönü University Journal Of The Faculty Of Education*, August / Volume. 11, Issue. 2, Pp. 69-92.

5. Değerlendirme: (Aslan, Ilgın, 2010) makalesi, temel olarak, ilköğretimde sınıf ve Türkçe öğretmenleri dışında branş öğretmenlerinin bitişik eğik yazı eğitimi almadıklarını tespit etmekte, sınıf içi uygulamalarda yazı konusunda doğru örnek oluşturmadıklarını, ilk sınıflardan başlayan yazı öğretimin bu nedenle ilerleyen düzeylerde aksadığını belirtmekte, branş öğretmenlerine yönelik hizmet içi eğitimin veya lisans eğitim programlarına konacak yazı dersinin önemine vurgu yapmaktadır. Aslan ve Ilgın'ın makalesi eğrisiyle doğrusuyla tüm açıklamalarıyla, aslında bitişik eğik yazı öğretiminin değerlendirilmesine çok büyük bir katkıda bulunmaktadır. Özellikle "doğru bilinen yanlışlar"ı açıklamakta, bu konuda çalışacaklara gerçek anlamda her yönüyle bir kaynak oluşturmaktadır. Bu nedenle ilgililerin ve konuyla ilgilenenlerin makalenin tümünü okuması gerekir. (Söz konusu makaleden yapılan aşağıdaki alıntı, bitişik eğik yazı hakkındaki görüşler ile öğretime ilişkin sorunlar hakkındadır).

Öğretmenler, bitişik eğik yazıyı öğrenciler için zorlayıcı, yorucu bulmakta ve öğrencilerin yazılarının da düzensiz ve dağınık olduğunu belirtmektedir. İki öğretmen de iki yazı biçiminin birlikte öğretilmesi gerektiğini ve yazı biçimi seçiminin öğrenciye bırakılması gerektiğini savunmaktadır. Öğretmenler birinci sınıfa dik temel yazı, en çok kullanılan yazı, ile başlanması gerektiğini savunmaktadır.

Öğretmenler birinci sınıfta bitişik eğik yazının kullanılmasına olumsuz bakmaktadır ve birinci sınıfta yazı öğretime dik temel yazı ile başlanması gerektiğini savunmaktadır. Bu alanda yapılan araştırmalardan bir kısmı araştırma sonucunu desteklerken bazıları da desteklememektedir. Öğretmenlerin bitişik eğik yazının kullanılmasına olumsuz baktıklarını ortaya koyan çalışmalarda (Korkmaz, 2006; Çevik, 2006; Yıldırım, 2007), sınıf öğretmenlerinin ses temelli cümle yönteminin uygulamasında en fazla sorunu bitişik eğik yazıda yaşadığı, bitişik eğik yazı çalışmalarının öğretmenleri yorduğu bulunmuştur. Öğretmenlerin bitişik eğik yazının kullanılmasına olumlu baktıkları çalışmalarda (Kanmaz, 2007; Doğan, 2007; Yıldırım, 2008), öğrencilerin bitişik eğik yazıyı yazmada ve okumada zorlanmadıkları; öğrencilerin bitişik eğik yazı ile yazmayı öğrenmeleri sırasında güçlük yaşadıkları fakat daha düzgün yazı yazma becerisi edindikleri bulunmuştur. Add ve Wylie (1973, Akt: Peck, Askov ve Fairchild, 1980), Graham ve arkadaşları (2008) iki yazı biçiminin de öğretilmesi gerektiğini ancak dik temel yazının

okul öncesi ya da birinci sınıfta, bitişik eğik yazının ikinci ya da üçüncü sınıfta öğretilmesi gerektiğini bulmuşlardır (Aslan, Ilgın, 2010, s. 86).

6. Makale: Erol Duran, Hayati Akyol, (2010), Bitişik Eğik Yazı Öğretimi Çalışmalarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Güz, 8(4), s. 817-838.

6. Değerlendirme: (Duran, Akyol, 2010) makalesinde, temel olarak, bitişik eğik yazı öğretimindeki değişkenler: 1-Oturma, 2-Kâğıt Tutma, 3-Kalem Tutma, 4-Yazı Yönü, 5-Bağlantı, 6-Hız, 7-İmla Kurallarına Uygunluk ve 8-Okunaklılık başlıkları olarak incelenmiş, kontrol ve deney gruplarıyla sahada yapılan çalışma sonuçları ortaya konmuştur.

İlk alıntıda görüleceği üzere, dik temel harflerle yazarken kalkan elin uygun harf boşluğu ayarlamasında sorun yarattığı, buna istinaden, bitişik eğik yazıdaki kesintisiz akışın ise bu sorunu ortadan kaldırdığı ileri sürülmektedir. Ancak, ilk okuma yazma düzeyi çocuklarının bu konuda yetkinleşmesi sadece elini kaldırmamasına veya sürekli yazmasına bağlı değildir. İster gündelik el yazısında veya kaligrafide isterse tipografide, harfler arası boşluk ayarlaması normal olarak gerçekten yetkin bir görsel algı ve tutumu gerektirir. Bu nedenle, uzmanların bile zorlandığı göz önünde bulundurulacak olursa, bu düzeydeki bir öğretimde kurzif yazıdan ve harf boşluklarının bu sayede ayarlanmasından daha ziyade, temel harf yapılarının öğretimi öncelik taşımalıdır. Çünkü ileri sürülen söz konusu sorun ve çözümün ne kadar doğru olduğu, mantıksal bir önerme olmaktan öte, neden-niçinleriyle pek tartışılmış değildir. İleri düzey algı, duyumsama, kavrama ve hakimiyet gerektiren konuların o yaş düzeyi için bir gerçeklikmiş gibi veya dayanak olarak ileri sürülmesi, makalenin temel amacının ilk okuma ve yazma öğretimi sorunlarını saptama ve buna yönelik çözüm önerileri geliştirme olmaktan çok, bitişik eğik yazının her halde ve durumda savunulmasına gerekçeler yaratmak gibi görünmesine yol açmaktadır. Aslında, bitişik eğik yazının öğretimindeki temel sorun 1. Sınıf öğrencilerinin biyolojik ve fiziksel gelişimlerine uygun ve küçük motor hareketleri gerçekleştirmeye yetkin olup olmadığı ile yapılandırmacı yaklaşım çerçevesinde ses temelli eğitim ve öğretimle uyumlu bir yazı yöntemi olup olmadığıdır.

Diğer yanda ikinci alıntıda görüleceği üzere, bitişik eğik yazı öğretimi sayesinde hızlı yazma amaçlanmaktadır. Fakat ilk okuma yazma öğretimi ortamında pedagojik açıdan hızlı yazma becerisinin herhangi bir önceliği olamaz. Bu düşüncenin altında ilk okuma yazma öğretim düzeyi ile mesleki eğitim öğretim düzeyleri birbirine karıştırılmış görülmektedir.

Yine de bu araştırmanın (kendi ifadesiyle) 'bitişik eğik yazı' öğretiminde ileriye yönelik göz önünde bulundurulabilecek verileri (alıntı 3 ve 4) ve sonuçları bulunmaktadır. Biyolojik, fiziksel, ruhsal gelişimlerine uygunluk düzeyleri dikkate alınmak suretiyle, araştırmanın saptamaları ve sonuçları eğitim ve öğretimin sonraki basamakları için kullanılabilir. (Aşağıda, makale içinden yapılmış bazı alıntılar gösterilmiştir).

1 - El, dik temel harflerle yazı yazarken her harfin yazılışından sonra kalktığı için harfler arasında oranlı ve uygun boşluk bırakma problem olabilmektedir. Bitişik eğik yazıdaki kesintisiz akış, dik temel harflerle yazı yazarken karşılaşılan harfler arasında oranlı

boşluk bırakma problemini de ortadan kaldıracaktır (Duran, Akyol, 2010, s. 819).

2- Yazıda okunaklılık, güzellik ve düzenin yanında hız da önemli bir beceri olarak görülmelidir (Duran, Akyol, 2010, s. 832).

3- Okul öncesi eğitim kurumlarındaki öğretmenler öğrencilere, kalemin ve kâğıdın/ defterin nasıl tutulması, gözle defter arasında uygun uzaklık bırakılması gerektiğini nedenlerini açıklayarak göstermelidirler. Onlara çizgisiz kâğıtlar üzerinde, kara kalem ve renkli kalemlerle serbest çizgiler çizdirmeli, resimler yaptırılmalı; defter üzerinde düzenli çizgileri çizdirmeli, bu süreç boyunca her birini sürekli kontrol ederek yanlışlarını düzeltmelerini ve doğrularını pekiştirmelerini sağlamalıdır (Duran, Akyol, 2010, s. 832-833).

4- Öğrencilere, düzenli çizgi etkinlikleri yaptırılırken çizgilerin çiziliş yönleri de öğretilmelidir. Böylece, onların alfabedeki harfleri ve rakamları oluşturan çizgileri doğru ve düzgün çizme beceri ve alışkanlığı kazanmalarına yardımcı olunmalıdır (Duran, Akyol, 2010, s. 833).

7. Makale: Erol Duran, (2011), Bitişik Eğik Yazı Harflerinin Yazım Şekillerine İlişkin Öğretmen Görüşleri, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30 (2), s. 55-69.

7. Değerlendirme: (Duran, 2010) makalesinde, temel olarak, bitişik eğik yazı harflerinin yazım şekilleri konu edinilmekte, 29 harfin yaklaşık 1/3'ünün yazımında sorun olduğu saptaması yapılmaktadır. Yazarın, Akyol (2010) ile hazırladığı önceki makalesinin amaç ve sonuçlarının aksine, bu makalede bitişik eğik yazının öğretiminde zaman içinde sorunlar çıktığı ve sorunların arttığı saptaması yapılmakta ve bu sorunların giderilmesi için hizmet içi eğitim ve diğer önlemler önerilmektedir. Araştırmada sunulan, betimleme yöntemiyle elde edilen görsel veriler yazı öğretimi için yazı biçimlerinin yeniden oluşturulmasında yol gösterici niteliktedir.

İlköğretim Türkçe 1-5. Sınıflar Öğretim Programı ve Kılavuzu 2004– 2005 Eğitim Öğretim yılında pilot uygulaması yapılmış ve 2005-2006 Eğitim Öğretim yılından itibaren uygulamaya konulmuştur. O günden bugüne, uygulamada görevli öğretmenler ve araştırmacılar, bazı bitişik eğik yazı harflerin yazım şekilleri ile ilgili önemli sıkıntılardan bahsetmektedirler (Durukan ve Alver, 2008; Korkmaz, 2006; Turan ve Akpınar, 2008). Ancak bu hususta herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Bu eksiklik, yetkililerce ivedilikle giderilmelidir.

Bitişik eğik yazı harflerinden bazılarının (b, d, f, k, r, s, ş, v, z, B, D, L, T, Z) yazım şekilleri, bu araştırma kapsamında önerilen yazım şekilleri olabileceği gibi, daha farklı ve daha kapsamlı yeni araştırmalarla da belirlenebilir.

Yazma becerisi okuma becerisine göre daha yavaş gelişmektedir. İlk okuma yazma öğretimi sırasında okuma ve yazmada senkronizasyon sağlanmalıdır. Bir harfin yazımı tam öğrenilmeden diğerine geçilmemelidir. Harfin öğrenilmesi sadece görüldüğü zaman okunabilmesi ile değil ayrıca kurallarına uygun olarak yazılabilmesi ile mümkündür. Ayrıca, her harfin öğretiminden önce, harfe yönelik hazırlayıcı çizgi çalışmaları yapılmalıdır. Hazırlayıcı çizgi çalışmaları, harfin yazımının öğrenilmesini kolaylaştırıcaktır.

Bitişik eğik yazı ile ilk okuma yazma öğretiminden vazgeçilmeli ve ivedilikle dik temel harflerle ilk okuma yazma öğretimine geçilmeli diyen öğretmenlerin neden dik temel

harfe dönmek istedikleri araştırılmalı ve bitişik eğik yazı öğretimine yönelik çekincele-
rini giderici bir hizmet içi eğitimden geçirilmelidir (Duran, 2010, s. 64).

8. Makale: Ahmet Akkaya, Ömer Tuğrul Kara, (2012), 6. Sınıf Öğrencilerinin Bitişik Eğik Yazıda Yaşadıkları Sorunların Nedenleri Üzerine Görüşleri, *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fa-
kültesi Dergisi*, Cilt-Sayı: 14-2.

8. Değerlendirme: (Akkaya, Kara, 2012) makalesinde, temel olarak, belirli bir deney ve kontrol grubu üzerinden saptanarak, 6. Sınıflarda bitişik eğik yazının (zihinsel ve dilsel becerilerine birçok olumlu katkısının olduğu iddiasına rağmen) yaklaşık %40 oranında kullanılmama eğiliminin nedenleri üzerinde durulmuş, özellikle alan (branş) ve ortaokul öğretmenlerinin olumsuz durum için belirleyici rol oynadıkları, ancak olumlu yönde de rol model olabilecekleri saptamasında bulunmaktadır. Aşağıda sıralanarak sunulan alıntılar, bitişik eğik yazının öğretiminde karşılaşılan güçlükleri açıkça göstermektedir.

1- Araştırmaya katılan ve bitişik eğik yazı yazmayan 6. sınıf öğrencilerinin bitişik eğik yazıya karşı olumsuz bir tutum takınmalarından, düz yazının yaygın kullanılmasından, bitişik eğik yazının uygulama güçlüklerinin olmasından, bitişik eğik yazının okunaklı olmamasından ve öğretmenlerin etkisinden kaynaklanan nedenlerle bitişik eğik yazı yazmadıkları tespit edilmiştir (Akkaya, Kara, 2012, s. 313).

2- Araştırmaya katılan ve bitişik eğik yazı yazmayan öğrencilerin azımsanmayacak bir kısmı, bitişik eğik yazıyı farklı nedenlerden dolayı kullanmadıklarını ifade etmişlerdir. 6. sınıf öğrencilerinden bitişik eğik yazı yazmayanlar, bitişik eğik yazı yazmamalarını; Bitişik eğik yazıya karşı olumsuz tutumdan (126 ifade), Düz yazının yaygın kullanılmasından (18 ifade), Bitişik eğik yazının uygulama güçlüklerinin olmasından (108 ifade), Bitişik eğik yazının okunaklı olmamasından (74 ifade), Öğretmenlerin etkisinden (91 ifade) kaynaklandığını ifade etmiştir (Akkaya, Kara, 2012, s. 330-331).

3- Araştırmaya katılan öğrencilerin bitişik eğik yazı yazmada zorlanmalarından, elleri-
nin ağrıdığından, harfleri ve noktaları eksik bırakmalarından veya yazamamalarından; bitişik eğik yazıyı yazamamalarından veya hızlı yazamamalarından, bitişik eğik yazının düz yazıya göre zaman almasından bitişik eğik yazıyı kullanmadıklarını ifade etmeleri bitişik eğik yazının uygulama güçlükleri olarak düşünülebilir (Akkaya, Kara, 2012, s. 331-332).

4- Araştırmaya katılan öğrencilerin ifadeleriyle tespit edilen bitişik eğik yazıya karşı olumsuz tutum, bitişik eğik yazının uygulama güçlükleri, okunaksızlığı gibi bitişik eğik yazı yazma nedenleriyle Kadioğlu'nun (2012a) çalışmasında öğrencilerin; bitişik eğik yazının yavaş yazılması, okunaksız olması; bitişik eğik yazıda harflerin iç içe gir-
mesi, harf bağlantılarının zor olması, elin ağrması, eğik yazılamaması, yazının güzel görünmemesi gibi nedenlerden dolayı bitişik eğik yazıya ilişkin sorunlarla karşılaştık-
larını ifade etmesiyle bu araştırmaya katılan öğrencilerin ifadeleri benzerlik göster-
mektedir (Akkaya, Kara, 2012, s. 332-333).

9. Makale: Eyyüp Coşkun, Hatice Coşkun, (2012), İlköğretim Öğrencileri ile Sınıf ve Türkçe Öğretmenlerinin Bitişik Eğik Yazı Başarı Düzeylerinin Değerlendirilmesi, *GEFAD / GUJGEF* 32 (3), s. 761-776.

9. Değerlendirme: (Coşkun, Coşkun, 2012) makalesinde, temel olarak, ilköğretim öğrencileri ile sınıf ve Türkçe öğretmenlerinin bitişik eğik yazı başarı düzeylerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Makalenin saptadığı sonuçlar, ne kadar çok ve sabırla çalışılırsa, o kadar çok başarının sağlanabileceği gibi genel olarak bilinen rasyonel öngörülerden farklı değildir. Bu araştırmanın da elbette alan yazına kattığı veriler ve bilgiler söz konusudur. Özellikle tartışma ve sonuç bölümünden yapılan alıntılarda bu katkı görülebilir.

1- Bitişik eğik yazı ilk defa mevcut öğretim programıyla ortaya çıkmış değildir. 1981 programına göre verilen eğitimde de bitişik eğik yazı ilköğretim ikinci sınıftan itibaren öğretilmekteydi. 2005 yılından itibaren ise ilköğretim birinci sınıftan itibaren sadece bitişik eğik yazının öğretilmesi esas alınmıştır. Öğretmenlerin ilköğretim öğrencilerine kazandırmaları gereken en önemli becerilerden biri olan bitişik eğik yazı konusunda yetersiz oldukları açıkça görülmektedir. Bu yetersizliğin temel sebeplerinden biri öğretmenlerin kendi eğitimleri sırasında bitişik eğik yazıyı yeterince kazanmamış olmalarıdır. Bununla birlikte öğretmenlerin bu konudaki eksiklerini kapatma konusunda gerekli çabayı da göstermedikleri de ortaya çıkmaktadır (Coşkun, Coşkun, 2012, s. 771).

2- Öğrencilerin bitişik eğik yazıdaki başarıları ile ilgili olarak yapılan araştırmalarda da bu araştırmayla benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Başaran (2006) araştırmasında öğrencilerin en çok, harfleri eğik yazma ve harfleri uygun yükseklik ve genişlikte yazma konusunda zorlandıklarını, kelimeler arasında boşluk verme konusunda ise en az zorlandıklarını tespit etmiştir. Turan, Güher ve Şahin'in (2008) araştırmasına göre öğretmenler öğrencilerin en çok harflerin birleşim yerlerinde zorlandıklarını belirtmiştir. Bayraktar (2006), araştırmasında öğrencilerin harfleri eğik yazma ve birleştirmelerde daha çok hata yaptıklarını tespit etmiştir. Sidekli, Coşkun ve Gökbulut (2006) yaptıkları araştırmada kelimeler arasında yeterli boşluk bırakmama, yazıların tamamında eğikliği koruyamama gibi sorunlar olduğunu belirlemiştir. Bay'ın (2010) araştırmasına göre cümle yöntemi ile okuma yazma öğrenen öğrenciler ses temelli cümle yöntemi ile öğrenenlere göre kelimeler arasında daha az boşluk bırakmaktadır. Akyol ve Duran'ın (2010) araştırmasına göre ana sınıfında bitişik eğik yazıya hazırlayıcı eğitim alan deney grubundaki orta sosyoekonomik düzeydeki öğrenciler diğer öğrencilere göre yazı yönü ölçütü açısından daha başarılıdır. Deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin harf bağlantı puanları sosyoekonomik düzeylere göre değişmemektedir (Coşkun, Coşkun, 2012, s. 772).

10. Makale: Alpay Saryıldız, (2013), El Yazısı Bilimi (Grafoloji)'nin Türkçe Eğitimi Açısından Önemi, *TSA / Yıl: 17, S: 2, Ağustos*.

10. Değerlendirme: (Saryıldız, 2013) makalesinde, temel olarak, grafoloji ele alınmakta, el yazısı biliminin verilerinin öğrenciyi değerlendirmede ve eğitim alanında bir yöntem olarak kullanılması önerilmektedir. Bu makale, grafoloji hakkında temel tarihsel gelişimi ilgili kaynaklardan doğru bir biçimde sunmaktadır, ancak Grafoloji'nin bilim olamadığı, güvenilirliği konusunda deneylerden öteye gidemediği ve nihayetinde uygulamalı psikolojinin diğer deneysel uygulamaları gibi bir alt inceleme alanı olarak kaldığını da göstermektedir. Buna rağmen, makale bitişik eğik yazı öğretimi ve sorunları ile doğrudan ilgili değildir.

Diğer yanda, kişinin el yazısının tahlili yöntemiyle psikolojik ve sosyolojik açıdan kişilik analizi yapılması (Desenclos, 1995, s. 3) şeklinde bilinen tanımlaması ile grafoloji, artık 20.Yüzyıl'ın ilk yarısında kalmış bir uzmanlık alanıdır. O dönem için bile bir bilim alanı olduğunu iddia etmek, verilerin değişkenliği, teknik yetersizlikler, ölçümlerinin zorluğu ve belirsizliği ve de uzmanlarının zaman içinde ortak ölçütlerde farklı görüşlere sahip olması ve güvenilirliğinin bir türlü sağlanamaması nedenleriyle güçtür ve bu nedenle bilimsel olmaktan daha ziyade verilerin yorumlanmasında gözlem ve deneyime dayalı uygulamalı psikolojinin öznel bir uzmanlık alanıdır. Grafolojik incelemenin dayandığı ölçütler, değişkenler ve belirleyiciler son birkaç yüzyıldır öyle köklü değişmiştir ki, bu nedenle eski dönemin grafolojisi için "astroloji ne kadar bilimse, grafoloji de o kadardı" denilebilir.

Ancak, 20. Yüzyılın ikinci yarısında, teknolojik iletişim ortamları yaygınlaştıkça, yazılı ve basılı yöntemler elle çoğaltmanın yerini aldıkça ve de el yazısı öğretimi geçmişten günümüze temelden farklılaştıkça, grafoloji uzmanlığı, kişinin psikolojik incelemesinin yapılmasında kullanılmasından çok daha özel bir alana yönelmiştir. 20. Yüzyılda suçbilim (*criminology*) ve karakter incelemesi açısından kullanılan grafoloji, günümüzde, asıl olarak çek, senet, değerli kâğıt, resmî belge ve benzerinde halen kullanılan ıslak imza sahteciliği tespitinde artık son derece gelişmiş teknolojik, optik ve dijital cihazlarla yapılan, çok özel bir adli bilimler (*forensic science*) alanıdır.

Tüm bunlara karşın, aşağıda alıntılanan makalenin ortaya koyduğu öneriler çocuğun gelişiminde köklü etkisi olan ilkökul öğretmenleri ile sorunlar konusunda yardımcı olacak rehber öğretmenler için göz önünde bulundurulabilir:

Öğrenciyi tanımak eğitim hayatı boyunca üzerinde durulan önemli bir gerçektir. El yazısı bize bu konuda hiç aracısız bilgi verebilir. Bu yüzden öğrencilerin el yazısına bu gözle bakabilmeyi bilen öğretmenler yetiştirmeliyiz. Bu çerçevede en uygun öğretmen grubu Türkçe öğretmenleridir. Türkçe öğretmenlerine verilecek temel el yazısı bilimi kurallarıyla onların bu konuda iptidai de olsa eğitim almalarını sağlayabiliriz. Böylece öğrencilerin el yazılarına bir uzman gözüyle yaklaşabilir ve onları tanıyabilirler.

Türkçe öğretmenlerinin alacağı temel el yazısı bilimi kuralları aynı zamanda öğrencilerin meslek seçiminde yapması gereken tercihte de yardımcı olabilir. Öğrencinin meslek tercihinde kendini tanıması çok önemlidir. Kendini tanımada da el yazısı biliminin verileri mühimdir. Bu noktada rehberlik servisine önemli bir katkıda bulunulabilir (Sarıyıldız, 2013, s. 87).

11. Makale: Mehralı Calp, (2013), Yazma Problemi Olan Bir Öğrenciyi Bitişik Eğik Yazı Öğretimi (Bir Eylem Araştırması), *e-international journal of educational research*, Volume: 4 Issue: 1 Winter, pp. 1-28.

11. Değerlendirme: (Calp, 2013) makalesinde, temel olarak, yazı öğretiminde öğrenci ve öğretmen etkileşiminin oldukça önemli olduğu ve yazı problemi olan öğrencilerle özel olarak ilgilenildiği takdirde yazı öğretimi programının öngördüğü düzeye ulaşmanın müm-

kün olduğu gösterilmiştir. Bu makalenin en önemli saptamalarından biri de öğretmenlerin yazı yazma becerisini geliştirmede aşamalılığa dikkat etmeleri gerektiridir.

Yazma problemli çocuklar için gösterip yaptırma yöntemi öğretmen tarafından etkin bir şekilde kullanılmalı ve eğer zaman ve imkanlar açısından elverişlilik söz konusuysa, bireyselleştirilmiş öğretim programı uygulanmalıdır. Psiko-motor bir davranış olan yazı yazma işi, öğretene açısından, süreci dikkatle izlemeyi gerektirir. Öğrencilerin yazı çalışmaları, öğretmen tarafından dikkatle izlenmeli ve karşılaşılan probleme göre anında dönüt ya da ipucu verilmelidir. Bu izleme süreci, öğrenenin sıra veya sandalyede oturmasından kalem tutmasına ve kullanmasına; yazı materyalleri ile göz arasındaki mesafeyi ayarlamasından el tercihinin kadar önemli değişkenleri kapsamaktadır (Calp, 2013, s. 23-24).

Ayrıca öğretmenler, yazı yazma becerisini geliştirmede aşamalılığa dikkat etmelidir. Öğrencilerin yazı çalışmaları kronolojik bir sırayla gerçekleştirilmeli, ortaya çıkan ürünlerdeki gelişme öğrenciyle paylaşılmalı, bu yolla öğrencinin hatalarının farkında olması sağlanmalıdır. Özellikle birbirine karıştırılan gerek grafik bakımdan gerekse fonetik olarak benzer harf ve seslerin ayırt edilebilmesi için özel çaba sarf edilmelidir.

Bazı yazarlar yazı eğitimine başlamadan önce yazı için istekliliğin önemini vurgulamışlardır. Bu yazarlar, henüz hazır olmadan yazı yazma öğretilen çocukların hevesinin kırıldığını ve daha sonra düzeltilmesi zor olan kötü yazı yazma alışkanlıkları geliştirdiklerini ileri sürmektedir (Amundson, 2001).

Öğrenciler okula psikolojik engellerle gelebilirler. Öğretmenlerin ilk işi potansiyel olarak bütün öğrencilerde olabilecek “ya yapamazsam” tarzındaki yetersizlik duygusunu sağlamak olmalıdır (Deci ve Ryan, 1985). Yazmanın bir anlatım aracı olduğu öğrencilere fark ettirilmeli, öğrencilerin kişilik ve karakterlerini yansıtacak bir yazının oluşmasına çaba sarf edilmelidir. Öğrenciler övücü sözlerle yazmaya karşı cesaretlendirilmeli, psikolojik engeller ortadan kaldırılmalıdır.

İlgi duymadığı, sevmediği bir konuda öğrenciyi yazmaya zorlamak, pedagojik bakımdan doğru bir yaklaşım değildir. Böyle bir durumda, öğrenci yazmaya karşı olumsuz bir tutum geliştirebilir. Bu durumun ortadan kaldırılması ve öğrencinin yazmaya karşı istekli hale getirilmesi, öğrenciye yazma yeteneği kazandırmaktan daha zor olabilir (Calp, 2005). Çok küçük yaşta çocuk için el yazısı uygulamasında ısrarlı olmaksızın, ona özel yolla destek sağlamak, eğitimsel açıdan daha anlamlıdır. El yazısı, çocuk gelişimsel olarak hazırsa öğretilmelidir (Montgomery, 1990), (Calp, 2013, s. 24).

12. Makale: Eyyüp Coşkun, Hatice Coşkun, (2014), İlkokul ve Ortaokullardaki Bitişik Eğik Yazı Uygulamalarına İlişkin Öğretmen, Öğrenci ve Veli Görüşleri, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 26, s.209-223.

12. Değerlendirme: (Coşkun, Coşkun, 2014) makalesi, temel olarak, ilköğretim okullarındaki bitişik eğik yazı uygulamalarına ilişkin öğretmen, öğrenci ve veli görüşlerinin değerlendirilmesini amaç edinmiştir. Bu çevrelerin bitişik eğik yazı öğretimindeki olumlu veya olumsuz rollerine değinilmiş ve etkileri incelenmiştir. Makalede, aşağıda gösterilen ilk üç alıntısında, yer yer dayanaksız iddialar veya alıntılar mevcuttur. Ancak yine de, sonraki açıklamalarda gerçekçi durumlara ve saptamalara da yer verilmiştir. Makalenin kendi içindeki çelişkili alıntı ve ifadelerine karşın (ilk üç alıntı), nihayetinde, araştırma sonuçla-

rından hareketle ileri sürülen öneriler ise son derece yararlı bir önerme ve değerlendirme sunmaktadır (son alıntı).

1- Akyol'a (2008: 56) göre bitişik eğik yazı, harflerin birbirine bağlanarak kesintisiz bir şekilde sağa eğik yazıldığı bir yazı tipidir. Güneş'e (2007) göre yazarken kesintisiz bir şekilde sürekli bağlantılar yapılarak yazılması öğrencilerin bilgileri ve düşünceleri birbirine bağlı ve bütünlük içinde sunmasına katkı sağlar (Coşkun, Coşkun, 2014, s. 210).

2- Montgomery'e (1990) göre de bitişik eğik yazı, yazmada iyi bir hıza ulaşmayı sağladığından beynin anlam ve telaffuz üzerine tam olarak konsantre olmasını sağlar (Aktaran Bulut ve Aköz, 2010, s. 173), (Coşkun, Coşkun, 2014, s. 210).

3- Çiftçi (2005) de bitişik eğik yazının öğrencinin gelişimine uygun olduğunu ve öğrencilerin bitişik eğik yazı çalışmalarına birinci sınıftan başlamalarının yazıdaki akıcılığı ve kalıcılığı sağladığı şeklinde görüş belirtmiştir (Coşkun, Coşkun, 2014, s. 210).

Yukarıdaki alıntılarda ileri sürülen iddialar mantıksal gibi görünse de temelsizdir. Bitişik eğik yazının öğrencinin gelişimine uygun olduğu gibi dayanaksız bir iddianın sonrasında akıl yürütme dışında belirgin bir fark olduğuna dair anlamlı olabilecek kanıt sunulmamaktadır. Tam tersine, 4 nolu alıntıda da görüleceği üzere, gitgide durumda olumsuzluğun arttığı tespit edilmektedir.

4- Öğretmenler bitişik eğik yazıyı öğrenciler için zorlayıcı ve yorucu bulmuşlar; öğrencilerin yazılarının düzensiz ve dağınık olduğunu belirtmişlerdir. Branş öğretmenleri de sınıf öğretmenleri de öğrencilerin bitişik eğik yazıyla yazdıkları yazıları okuyamadıklarını ve bitişik eğik yazıya yönelik yeterli eğitimi almadıklarını belirtmiştir (Coşkun, Coşkun, 2014, s. 211).

Ancak aşağıdaki sonuç ve önerilerin hiç değilse mantıklı ve temellendirilmiş olduğu görülmektedir. Makalenin yayınlandığı tarih itibarıyla, yaklaşık 10 yıllık bir süre zarfında bitişik eğik yazı öğretiminin günden güne artan sorunlarının giderilememiş olması, araştırmacıyı nihayetinde, aşağıdaki alıntının 9. Maddesinde olduğu gibi, katı bir tutum almaya dahi yönlendirmiştir.

5- Araştırmanın sonuçlarından hareketle aşağıdaki öneriler sunulabilir:

1. Programda bitişik eğik yazı ve özellikleriyle ilgili olarak öğretmen, öğrenci ve velilere yönelik daha detaylı açıklamalara yer verilmelidir.

2. Öğretim programında öğrencilere bitişik eğik yazının nasıl öğretileceği, kuralları ve ilerleyen sınıflarda bu becerinin gelişiminin nasıl desteklenmesi gerektiği açıkça anlatılmalıdır veya bitişik eğik yazı öğretimi için ayrı bir öğretim programı ve kılavuzu hazırlanmalıdır.

3. Sadece sınıf ve Türkçe öğretmenleri değil tüm branş öğretmenlerinin öğrencilerin bitişik eğik yazı kullanması sağlanmalıdır.

4. Veliler okullarda dik temel yazı kullanılması gerektiği yönündeki görüşleriyle öğrencileri etkilememeli, tam tersi öğrencinin kullandığı bitişik eğik yazıyı desteklemelidir.

5. Bitişik eğik yazıda yaşanan sorunlar konusunda öğretmen-veli iş birliği yapılmalı öğrencinin yaşadığı sorunlar birlikte çözülmelidir.

6. Veliler, çocuklarının ödevlerinde bitişik eğik yazıyı kurallarına uygun olarak kullanıp kullanmadıklarını takip etmeli, bitişik eğik yazı kullanmalarını sağlamalıdır.
7. İlköğretim okullarındaki tüm derslerde bitişik eğik yazı kullanımı zorunlu olduğundan Türkçe ve sınıf öğretmeni dışındaki öğretmenlerin ve öğretmen adaylarının bitişik eğik yazı konusundaki tutum ve başarıları üzerinde araştırmalar yapılmalıdır.
8. Başta sınıf ve Türkçe öğretmenleri olmak üzere tüm öğretmen adaylarına bitişik eğik yazı konusunda yeterli düzeyde eğitim verilmelidir.
9. Yukarıdaki önerilerin hayata geçirilememesi durumunda bitişik eğik yazıdan dik temel yazıya geçilmelidir” (Coşkun, Coşkun, 2014, s. 221).

13. Makale: İlhan Erdem, Ferat Yılmaz, Eyüp Bozkurt, (2014), Sınıf Öğretmeni Adaylarının Bitişik Eğik Yazıya ilişkin Tutumları, *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Nisan, Cilt 15, Sayı 1, ss. 01-26.

13. Değerlendirme: (Erdem ve diğerleri 2014) makalesi, temel olarak sınıf öğretmeni adaylarının bitişik eğik yazıya ilişkin tutumlarını belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Sonuçta, bitişik eğik yazıyla yazılmış metinleri okumaya yönelik tutumun daha yüksek olmasına rağmen, bu yazıyı yazmaya yönelik davranışların ve bu yazının işlevine ilişkin inançlarının daha düşük olduğu saptaması yapılmıştır. Böylelikle, bitişik eğik yazıya yönelik daha önceki sorunların halen sürdüğü, gelecekte bunu ilk okuma yazma programı ile öğretecek olan sınıf öğretmeni adaylarının ise bu nedenlerle endişeli olduğu ortaya konmaktadır.

Makale yazarı, üstelik bazı açıklamalarında, genel olarak, tektipleştirilmiş eğitimin bir anlamda günümüz dünyasına uygun olmadığından, aksine günümüz eğitimcilerinin çocukların kendi tarzlarını oluşturabilmelerine imkan verilmesi konusunda açılımcı görüşlere sahip olduğundan bahsetmekte, böylelikle bir anlamda “bitişik eğik yazı” dayatmasının sorun oluşturduğuna ama biraz çelişkili gibi görünse de, her şeye karşın bu yazı türünün sınıf öğretmeni adaylarıncı savunulmaya devam edildiğine vurgu yapmaktadır. Aşağıdaki alıntılar bu durumu ifade etmeye çalışmaktadır.

Bu çalışmadan elde edilen sonuçlara göre sınıf öğretmeni adayları bitişik eğik yazıyla yazmanın yorucu, sıkıcı ve bıkkınlık verici olduğuna orta derecede katılmaktadır. Ancak bitişik eğik yazıyla yazmayı aynı derecede seven, ilgi çekici bulan sınıf öğretmeni adayları da bulunmaktadır. Bu durum bitişik eğik yazının, aslında bireysel farklılıklar temelinde ele alınması gerektiğini göstermektedir. Ancak, birçok konuda bireysel farklılıkları dikkate alan/almaya çalışan Türk eğitim sistemi, yazı öğretiminde bireysel farklılıkları dikkate almamakta, birçok ilk okuma yazma öğretim yöntemi olmasına rağmen, tüm öğrenciler için aynı yöntemi uygulamaktadır.

Hewitt’e (1938) göre bitişik eğik yazıda harfler arası geçişler ve bağlantılar hızlı ve kolay bir biçimde yapılmaktadır. Boyle ve Scanlon (2009) ise bitişik eğik yazıda harflerin akıcı hareketlerle birbirine bağlanabildiğini düşünmektedir. Ancak bu çalışmaya katılan sınıf öğretmeni adaylarının bu konudaki görüşleri, bitişik eğik yazıyla harf bağlantılarını oluşturmanın zor olduğu yönündedir.

Sassoon (1993), çocukların ilkokulu bitirmeden önce kendi tarzlarını yansıtacak bir yazı stili geliştirmesi konusunda cesaretlendirilmeleri gerektiğini belirtmektedir. Bu

çalışmaya katılmış olan bazı sınıf öğretmeni adaylarına göre, bitişik eğik yazı, bunun için uygun bir yazı stilidir.

Bu çalışma sonucu elde edilen bulgulara göre, sınıf öğretmeni adayları bitişik eğik yazıyla yazmaya ilişkin en çok bitişik eğik yazıyla yazmanın ellerini ağrıttığı yönünde görüş bildirirken en az bitişik eğik yazıyla yazmanın kendilerini yazmaktan soğuttuğuna katılmaktadır (Erdem ve diğerleri, 2014, s. 21-22).

14. Makale: Oğuzhan Kuru, (2014), Sınıf Öğretmenliği 3. Sınıf Öğrencilerinin Bitişik Eğik Yazılarının Okunaklılık Düzeylerinin Belirlenmesi ve Bitişik Eğik Yazıya İlişkin Düşünceleri, *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt-Sayı:16.-1.

14. Değerlendirme: (Kuru, 2014) makalesi, temel olarak, bitişik eğik yazı ile yazma öğretecek olan (üniversite lisans öğrencisi) sınıf öğretmeni adaylarının bitişik eğik yazıyı cinsiyet farkları itibarıyla ne derece okunaklı yazdıklarını ve bu yazı hakkındaki düşüncelerini saptamaya çalışmaktadır. Sonuçta, kız ve erkek öğrencilerin yazılarının okunaklılık düzeylerinde anlamlı farklar (kız öğrencilerde düzeyin daha olumlu) olduğu tespit edilmiş, ayrıca, öğrencilerin büyük çoğunluğunun bitişik eğik yazı ile yazma konusunda yeterli bilgiye sahip olmadıkları, fiziksel olarak ciddi problem yaşadıkları ve bu yazı türü ile gelecekte öğretim yapacakları için kaygılandıkları bulgularına ulaşılmıştır. Makale yazarı, alıntıda görüleceği üzere, saptadığı sorunlar karşısında çeşitli öneriler sunmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle sınıf öğretmeni adaylarına birinci sınıftan itibaren bitişik eğik yazı eğitimi verilmeli ve alan öğretimi derslerinin tamamında bu yazı stiline kullanmaları için fırsat tanınmalıdır. Ayrıca ilkokuldan sonra öğrencileri teslim alacak branş öğretmenlerine bitişik eğik yazının gerekliliği konusunda bilgi verilmeli ve öğrencilerin yazı stilini değiştirmemeleri sağlanmalıdır. Eğer bugünün ilkokul öğrencileri bitişik eğik yazı ile yazmaya devam edip üniversite okurlar ve öğretmen olurlarsa döngü tamamlanır ve bitişik eğik yazı olması gerektiği kurallarla, estetikle, hızla yazılabilir (Kuru, 2014, s. 53).

15. Makale: Hamdi Karakaş, Tuncay Dilci, (2015), İsteğe Bağlı Olarak İlkokula Kaydedilen Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazı Çalışmalarında Karşılaştıkları Problemler, *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama*, Cilt (Vol): 6 Sayı (No): 12 Güz (Fall), 101-122.

15. Değerlendirme: (Karakaş, Dilci, 2015) makalesinde temel amaç, ilkokul birinci sınıfa isteğe bağlı kaydedilen öğrencilerin bitişik eğik yazı çalışmalarında karşılaştıkları problemlerin sınıf öğretmenlerince belirlenmesidir. Araştırma, 2015-2016 yılında yürürlüğe konan “isteğe bağlı okula kaydetme” uygulaması sonucu ilkokula kaydedilen 1. Sınıf öğrencilerinin bitişik eğik yazı yazma becerisini öğrenirken karşılaştıkları problemlere ilişkin 1. Sınıf öğretmenlerinin görüşlerini ortaya koymaktadır.

Öğretmenlerin görüşlerine göre, ilkokulda öğrencilerin en fazla hata yaptıkları küçük harfler “f, b, k, s” harfleri, büyük harfler ise “H, D, S, K” harfleri olarak belirlenmiştir. Öğretmenlerin görüşlerine göre, bu öğrencilerin yazmada zorlandıkları küçük harfler “s, f, r, k” olarak gözlemlenirken, büyük harfler ise “D, H, G, S” olarak tespit edilmiştir. Öğretmenlerin görüşlerine göre, yazımında en çok karşılaştırılan harfler olarak “b-d”, “r-n”, “m-n” ve “u-v” harfleri olduğu görülmüştür (Karakaş, Dilci, 2015, s. 101).

Nihayetinde, araştırmının sonuçlarına göre araştırmacı ve uygulayıcılara öneriler sunulmuştur. Bu öneriler makaleden yapılan alıntıda gösterilmektedir.

İsteğe bağlı olarak kaydedilen öğrencilerin henüz 1. sınıfa hazır olmadıkları dolayısıyla da bitişik eğik yazı öğretiminde ve yazı çalışmalarında zorlandıkları sonucu öğretmenlerce ifade edilmiştir (Karakaş, Dilci, 2015, s. 116).

Araştırma sonuçları doğrultusunda sınıf öğretmenlerine, isteğe bağlı olarak ilkokula kaydedilen öğrencilere bitişik eğik yazı öğretimine yönelik şu öneriler geliştirilmiştir:

1. İsteğe bağlı olarak kaydedilecek öğrencilerin bitişik eğik yazı yazmada zorluk çekecekleri konular hakkında önceden velilere bilgi verilebilir. Aile katılım çalışmaları ile bu problemler en aza indirilmeye çalışılmalıdır.
2. Erkek öğrencilerin bitişik eğik yazı çalışmalarında daha fazla zorluk çektiği bilinerek erkek öğrencilere bitişik eğik yazıya hazırlık aşaması olan yazı çizgi çalışmalarında daha fazla zaman ayrılmalı, küçük kas gelişimini destekleyecek etkinliklere daha çok yer verilmelidir.
3. İlk okuma yazma etkinlikleri öğretmenlerce diğer etkinliklerle birleştirilmeli dolayısıyla bu öğrencilerin sıkılmaları sağlanabilir.
4. En çok zorluk çekilen ve hata yapılan küçük “f”, “b”, “k”, “s”, “r” harfleri ile büyük “H”, “D”, “S” ve “G” harflerin öğretimine daha fazla zaman ayrılmalı ve bu harflerin yazımına yönelik etkinlik çalışmaları farklı etkinliklerle desteklenmelidir.
5. İsteğe bağlı olarak kaydedilen öğrenciler için bitişik eğik yazı çalışmalarında ek çalışma planı hazırlanabilir. Böylece belirlenen problemlerin en aza indirilmesi sağlanabilir (Karakaş, Dilci, 2015, s. 119-120).

16. Makale: Mustafa Yıldız, (2015), Yazma Güçlüğü (Disgrafi) Olan Bir İlkokul 2. Sınıf Öğrencisinin El Yazısı Okunaklılığının Geliştirilmesi: Eylem Araştırması, Öğr. Gör. Dr. Gazi Eğitim Fakültesi, Sınıf Öğretmenliği Eğitimi ABD, mustafa@gazi.edu.tr.

16. Değerlendirme: (Yıldız, 2015) makalesi, temel olarak, ilkokul ikinci sınıfta öğrenim gören ve yazma güçlüğü olan bir öğrencinin el yazısı okunaklılığının geliştirilmesi amacıyla gerçekleştirilen bir araştırmayı ve ulaşılan sonuçlarını ele almaktadır. Makalenin konusu olan çalışma, bir öğretmenin öğrencisinin yazma konusunda yaşadığı soruna çözüm üretme sürecini kapsadığından, bir uygulamalı eylem araştırması olarak tasarlanmıştır. Bu tür özel eğitimlerin başarısız olma şansı zaten çok azdır. Sorun genel eğitim içinde bu özel eğitimlere ne kadar yer verildiği ve verilebileceğidir. Elbette her düzeyde çocukları kazanmak ve geleceğe hazırlamak eğitim ve öğretimde temel amaçtır.

Sonuç olarak uygulamanın başarılı olduğu, öğrencinin okunaklılık bakımından yetersiz olan yazısının orta düzeyde okunaklı bir seviyeye ulaştığı görülmüştür. Çalışma, uygun yöntem ve tekniklerle yazma güçlüklerinin giderilebileceğini ve öğretmenlerin yazma güçlüğü olan öğrencilerine destek olabileceğini göstermiştir (Yıldız, 2015).

17. Makale: Muammer Yılmaz, Yedigöller Çakır, (2015), İlköğretim İkinci Kademedeki (6-7. Sınıf) Öğretmen ve Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazıya İlişkin Görüşleri, *Bartın Üniversitesi Eği-*

tim Fakültesi Dergisi, XIV. Uluslararası Katılımlı Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu (21-23 Mayıs 2015) Özel Sayısı, (276 – 297).

17. Değerlendirme: (Yılmaz, Çakır, 2015) makalesi, temel olarak, ilköğretim II. kademe-deki öğretmen ve öğrencilerin bitişik eğik yazıya ilişkin görüşlerini ve bitişik eğik yazı yazma başarılarını ortaya koymak için yapılan araştırmanın sonuçlarını sunmaktadır. Uygulamanın onuncu yılında yapılan bu çalışmada, sonuçları itibarıyla yeni denebilecek belirgin bulgular mevcut değildir. Aşağıda sıralanan alıntılarda görüleceği üzere, bilinen ve kalıcı hale gelen sorunları tekrar tekrar yinelemektedir.

1- "...Öğretmenlerle yapılan görüşme sonuçlarına göre branş öğretmenlerinin tamamına yakını bitişik eğik yazıyı yeterince bilmediği için ders içinde ve günlük hayatta dik temel yazıyı kullandıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin ise okunaklı yazamadıkları için bitişik eğik yazıyı kullanamadıkları saptanmıştır. Ayrıca sosyal hayatta dik temel yazının kullanılmasının bitişik eğik yazıya geçişi güçleştirdiği belirlenmiştir. ..." (Yılmaz, Çakır, 2015, s. 276).

2- Yapılan araştırma sonucunda, katılımcı öğretmenlerin % 93,3'ünün bitişik eğik yazı ile yazmayı bilmediği için ders içinde ve dışında dik temel yazıyı kullandığı görülmektedir (Yılmaz, Çakır, 2015, s. 295).

3- Yapılan çalışmada branş öğretmenlerin büyük çoğunluğunun ikinci kademe-de bitişik eğik yazıyı kullanılmayı gerekli görmediği ve yazı tercihinin öğrenciye bırakılması görüşünü savunulduğunu ortaya çıkmıştır (Yılmaz, Çakır, 2015, s. 295).

4- Araştırmada ikinci kademe öğretmen ve öğrencilerin bitişik eğik yazı başarı düzeylerinin değerlendirme sonucunda; öğretmenlerin başarısız, öğrencilerin ise orta düzeyde başarılı olduğu görülmektedir (Yılmaz, Çakır, 2015, s. 296).

18. Makale: Güler Erkal Karaman, Orhan Çeliker, Ersin Karaman, Üstün Özen, (2016), Eğik Yazı mı? Düz Yazı mı? Göz İzleme Cihazı ile Bir Pilot Çalışma, *Yönetim Bilişim Sistemleri Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 3, Sayfa 234-245, ISSN: 2148-3752.

18. Değerlendirme: (Karaman v.d., 2016) makalesi, temel olarak, ilköğretim okulu birinci sınıf öğrencilerinin mevcut bitişik eğik yazı ile normal düz yazı arasındaki okuma performanslarını karşılaştırmayı amaçlamaktadır. Ancak elde edilen sonuçların yorumlanması açısından makaledeki yaklaşım son derece öznel-dir. İleri sürülen yorumların dayanağı bulunmamaktadır, çünkü gösterilmemiştir. Bu öznel durum/yorum aşağıda özetten yapılan alıntıda açıkça görülmektedir.

Elde edilen sonuçlardan öğrencilerin anlamlı metinlerde düz yazıyı daha hızlı, anlamsız metinlerde ise eğik yazıyı daha hızlı okudukları ortaya çıkmıştır. Bu durum öğrencilerin yabancı oldukları harf ve kelimeleri ilk okumaya başladıklarında eğik yazı ile sonrasında ise kelimeler anlamlandı-
kça düz yazı ile devam etmelerinin daha uygun olduğunu göstermektedir (Karaman v.d., 2016, s. 234).

Sırf bu bulgunun sonucu aslında makalede iddia edildiği gibi olmayabilir. Bilimsel yaklaşım açısından, makaledeki yorumda aksi veya olmama olasılığı üzerinde hiç durulmamış, sanki elde edilen bulgunun tek gösterdiği gerçekmiş gibi bir nihai yorumda bulunulmuştur. An-

cak bitişik eğik yazının ilk okuma yazma sürecinde çocukların bedensel, fiziksel, ruhsal ve devinimsel gelişimi açısından uygun olduğu hakkındaki kadar uygun olmadığı hakkında da araştırma makaleleri mevcuttur. Hele ki, bu makalede olduğu gibi, 10 öğrenciyle yapılan bir deneysel çalışmada elde edildiği ileri sürülen bu tek sonuç veya tek yorum algı psikolojisi ve pedagojik gerçeklerle pek örtüşmemektedir.

19. Makale: Fatih Yılmaz, Ahmet Turan Cımbız, (2016), Sınıf Öğretmenlerinin Bitişik Eğik Yazı Hakkındaki Görüşleri, *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: XIII, Sayı: I, s. 567-592.

19. Değerlendirme: (Yılmaz, Cımbız, 2016) makalesi, temel olarak, sınıf öğretmenlerinin bitişik eğik yazı hakkındaki görüşlerinin belirlenmesi amacıyla yapılan küçük ölçekli bir araştırmanın sonuçlarını sunmaktadır. Bu araştırmanın sonucunda, katılımcıların %58'inin okullarda bitişik eğik yazı kullanımını uygun bulmadığı; % 83'ünün bitişik eğik yazı yazma konusunda kendilerini yeterli buldukları, öğrencilerin bitişik eğik yazıya yönelik beceri ve tutumları konusunda kararsız kaldıklarını ve son olarak da katılımcıların % 83'ünün öğrencilere bitişik eğik yazı yazmayı öğretirken bir takım sorunlar yaşadıklarına ulaşılmıştır. Görüldüğü üzere, makalenin sonuçları kendi içinde çelişkiler taşımaktadır. Ancak öte yanda, sorunların giderilmesine yönelik daha önceki makalelerde ileri sürülen ve bilinen önerilerin tekrarlandığı da görülmektedir.

Bitişik eğik yazı uygulaması ile ilgili şu öneriler getirilebilir:

1. Öğrenci beceri ve tutumlarını geliştirmeye yönelik çalışmaların yapılması gerekmektedir.
2. İlkokulda öğrenilmeye başlayan bitişik eğik yazı öğretiminin, süreklilik kazandırılması amacıyla ortaokulda ve hatta lisede de devam ettirilmesi gerekmektedir.
3. Yazının önemi itibarı ile bu konu ile ilgili araştırmaların sürekli olarak yapılması gerekmektedir.
4. Öğretmenlerin, öğrencilerin ve hatta velilerin bu konu ile ilgili düşünceleri ciddiye alınarak yaşanan olumsuzluklar giderilmeye çalışılmalıdır.
5. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı'nın, bitişik eğik yazı kullanımı hakkında eğitim çalışanlarından hatta ebeveynlerden dönüt alması ve aldığı bu dönütler neticesinde duruma müdahale etmesi gereklidir (Yılmaz, Cımbız, 2016, s. 588-589).

20. Makale: Mehmet Özenç, Emine Gül Özenç, (2016), Bitişik Eğik Yazı İle İlgili Olarak Yapılan Araştırmalara Tümdengelimci Bir Bakış, *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 17, Sayı 3, ss. 84-97, DOI: 10.17679/iuefd.17365583.

20. Değerlendirme: (Özenç, Özenç, 2016) makalesi, temel olarak, bitişik eğik yazı ile ilgili olarak yapılan araştırmaların tümdengelimci bir bakış açısıyla incelenerek çıkarımlara ulaşılmasının sağlanması amacıyla yapılan bir çalışmadır. Söz konusu amaca yönelik olarak:

... bitişik eğik yazı konusunda 2004-2015 yılları arasında hazırlanmış olan 22 makale ve 13 lisansüstü tez incelenmeye alınmış, yapılan incelemeler sonucunda en fazla araştırmacının 2012 yılında yapıldığı, ... incelenen araştırmalara göre en fazla yaşanan sorunun bitişik eğik yazının öğrenciler açısından yorucu-zorlayıcı olması ve öğrencilerin yazım kurallarına uymaması olduğu görülmüştür (Özenç, Özenç, 2016, s. 84).

Ancak makale, daha önce yapılan araştırmalarda elde edilen sonuçları toplamda birleştirilerek, bitişik eğik yazı öğretiminde karşılaşılan sorunlar ile çözüm önerileri konularında yeni bir şey pek söylememektedir. Yeni söylediği şey, doktora düzeyinde çalışmaların yapılması gerektiği; makalelerin SCI indeksli dergilerde yayınlanmadığı ve bunun önemi ile öğretmen ve öğrenci dışında ailelere yönelik de çalışmaların yapılabileceği hususlarındadır. Belli ki, bu tımdengelimci araştırmanın ele aldığı makalelerde ortak sorunlar ve çözüm önerileri zaten yeterince var olduğu için, bu nedenle, yazarların inceleme sonucunda daha çok akademik nitelik sorunlarını öneri olarak sunmayı tercih ettikleri düşünülebilir.

21. Makale: Nergiz Kardeş İşler, Ali Ekber Şahin, (2016), Bir İlkokul 4. Sınıf Öğrencisinin Okuma Bozukluğu ve Anlama Güçlüğü: Bir Durum Çalışması, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 4(2), 174-186.

21. Değerlendirme: (İşler, Şahin, 2016) makalesi, temel olarak, 4. Sınıfta okuma güçlüğü çeken bir öğrenci gibi çok özel bir durumu incelemekte, eğitim ve öğretimde iyileştirme için yöntem ve öneriler sunmaktadır. Bitişik eğik yazı öğretimi sorunlarına yönelik, genel önerme ve çıkarsamalarda bulunulabilecek bir içeriğe sahip değildir. Belirli şartlar altında, sınırlandırılmış bir çerçevede ve özel durumlara yönelik elde edilen sonuçları olumludur.

22. Makale: Okay Demir, Yasemin Ersöz, (2016), 4+4+4 Eğitim Sistemi Kapsamında Sınıf Öğretmenlerinin İlk Okuma ve Yazma Eğitiminde Yaşadıkları Güçlüklerin Değerlendirilmesi, *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry (TOJQI)*, Volume 7, Issue 1, January 2016: / Cilt 7, Sayı 1, Ocak: 1-27, DOI: 10.17569/tojq.90651.

22. Değerlendirme: (Demir, Ersöz, 2016) makalesinde, temel olarak, 4+4+4 eğitim yasaı değişikliği kapsamında ilk okuma yazma eğitiminde, uygulama sahasında yer alan birinci sınıf öğretmenlerinin yaşadıkları sorunların tespit edilerek öğretmen görüşlerinin ortaya konması amaçlanmaktadır. Sorunların kaynakları 1-öğrencilerden, 2-velilerden, 3-programdan, 4-okuldan ve 5-öğretmenden olmak üzere beş ana başlıkta belirlenmiştir. Çözüm önerileri de, daha önceki makalelerde ileri sürülen, çeşitli önlemler, iyileştirme önerileri, daha ilgili çaba harcanması ve eksikliklerin giderilmesine önem verilmesi şeklinde ifade edilebilecek birkaç başlık altında sunulmuştur.

23. Makale: Pınar Bulut, Yasemin Kuşdemir, Demet Şahin, (2016), İlkokul ve Ortaokulda Yazı Tercihi: Öğrenci ve Öğretmenler Hangi Yazı Türünü Kullanıyor?, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt/Volume:13, Sayı/Issue: 34, s. 98-115.

23. Değerlendirme: (Bulut ve diğerleri, 2016) makalesinde, temel olarak, ilkököl ve ortaokul öğrencilerinin hangi yazı türünü daha çok tercih ettiklerini belirlemek, eğer bitişik eğik yazı kullanmıyorlarsa buna sebep olan etmenlerin neler olduğunu ve bunların kaynaklarını ortaya koyabilmek amaçlanmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlar daha önceki makalelerde dile getirilenlerden pek bir fark içermemektedir. Yine de elde edilen sonuçlar sıralanacak olursa:

- 1-Öğrencilerin yazı tercihi ilkökoldan ortaokula geçildiğinde farklılık göstermektedir.
- 2-İlkokul öğrencileri genellikle bitişik eğik yazıyı kullanmaktadır.
- 3-Ortaokul öğrencileri dik temel yazıyı tercih etmektedir.
- 4-İlköğretilimin 5. sınıfından itibaren branş öğretmenleri ile karşılaşan ortaokul öğrencileri daha çok dik temel yazı yazmaktadır.
- 5-Ortaokul öğretmenleri okulda ve günlük yaşamlarında genellikle dik temel yazıyı tercih etmektedir (Bulut v. diğerleri, 2016, s. 113).

24. Makale: Seher Bayat, (2016), 8. Sınıf Öğrencilerinin El Yazısı Yazma Becerilerinin Değerlendirilmesi, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Mayıs, Cilt: 24 No: 3, 1309-1326.

24. Değerlendirme: (Bayat, 2016) makalesi, temel olarak, ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin kuralına uygun el yazısı yazma başarı düzeylerini belirlemek amacıyla yapılan araştırmanın sonuçlarını sunmaktadır. Makaleye göre, Türkiye’de 2005-2006 yılında bitişik eğik yazı ile öğretime başlayan öğrenciler 2012-2013 eğitim öğretim yılında 8. Sınıf öğrencisi olmuşlardır. Bu nedenle 8. Sınıf öğrencilerinin el yazısı yazma becerilerinin değerlendirilmesinin 8 yıllık bir sürecin gel-diği noktanın tespit edilmesine ve aynı zamanda Türkçe Öğretim programında önerilen el yazısı biçiminin de işlerliğinin değerlendirmesine hizmet edeceği düşünülmektedir. Ancak araştırma sonucunda, bitişik eğik yazı eğitiminin 1. Sınıftan itibaren zorunlu hale getirildiği bu süreçte, çocuklara güzel bir bitişik yazı yazma alışkanlığı kazandırılmadığı, konuyla ilgili yapılan önceki, bu ve benzeri araştırmalarda vurgulanmaktadır. Makalede yapılan bazı alıntıların içeriği doğru ve bilimsel temellere dayanmış olmayabilir. Buna örnek aşağıda yapılan alıntı ve yorumunda sunulmaktadır. Nihayetinde, bilinen sonuçlara ulaşıldığı da görülmektedir.

Bitişik eğik yazı, dik temel harflerden daha hızlı bir yazma metodudur. Bitişik eğik yazıyı kullanan bir öğrenci dik temel harfleri kullanan öğrenciye göre, yazma ödevlerini daha hızlı yapacaktır. Bu durum zamana karşı yapılan yazılı sınavlarda eğik el yazısı kullanan öğrencilere yarar sağlayacaktır (Akyol, 2000: 48). (Bayat, 2016, s. 1313).

Bu görüş, Akyol tarafından ileri sürülen bir varsayımdır ve henüz kendisi tarafından da ölçülmemiştir. Bu gibi durumlarda sonuç tam aksi yönde de çıkabilir. Uluslararası araştırmalar ve makalelerde böyle bir yarardan da söz edilmemektedir. Çünkü yazmaya hız kazandırma konusu alışkanlıklar, deneyim ve öğretimle ilgilidir. Kişisel farklılıklar genellemelere varmayı engellemekte, farklı sonuçlar ileri sürülen bu iddiayı veya önermeyi çürütebilmektedir. Bu nedenle varsayımları bir sonuç gibi sunmamak gerekir.

25. Makale: Seher Bayat, Mehmet Coşkun, (2016), İlkokul 2. Sınıf Öğrencilerinin Yazma Başarısının Okudukları Sınıf Türüne Göre İncelenmesi, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (31): 60-73.

25. Değerlendirme: (Bayat, Coşkun, 2016) makalesinde, temel olarak, birleştirilmiş sınıflarda okuyan ilkököl 2. sınıf öğrencilerinin yazma becerisi başarı düzeyleri ile müstakil sınıflarda okuyan ilkököl 2. sınıf öğrencilerinin yazma becerisi başarı düzeylerinin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgular ışığında, ikinci sınıf öğrencilerinin yazma başarılarının kötü düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin genel yazma başarıları ve hatasız yazma başarıları arasında müstakil sınıflarda okuyan öğrencilerin lehine anlamlı farklılık olduğu sonucu elde edilmiştir. Güzel ve doğru el yazısı yazma başarıları arasında ise okudukları sınıf türüne göre anlamlı bir farklılık olmadığı sonucuna ulaşılmış olup, bu sorunların çözümüne yönelik çeşitli öneriler sunulmuştur. Bu makalenin öncekilerden farkı birleştirilmiş sınıf ile müstakil sınıf öğrencileri arasındaki farkları ortaya koymasıdır. Bunun dışında elde edilen bulgular aşağı yukarı önceki makalelerin sonuçlarıyla örtüşmektedir.

Tartışma

Buraya kadar incelenen yirmi beş makalenin, makale başlığı, temel amacı, bulguları, değerlendirmesi, yapılan alıntılarla örneklenerek sonuç ve önerileri sunulmuştur. Makalelerin ele aldığı konu/sorun, tarihsel gelişim süreçleri, örneklemeleri, inceleme yöntemleri, ortaya çıkardığı bulguları ve yorumları, ulaştıkları sonuçları ve ileriye yönelik önerileri temel sorunlar hakkında yeterli bir çeşitlilik sunmaktadır. Bazıları kendi içinde çelişkili olguları barındırmakta, yaptıkları alıntılar ve göndermelerde tutarsızlıklar, birbirini çürüten görüşler bulundurmakta, bu ise maalesef bazı makalelerin düşünsel temelleri ve dayanaklarını zayıflatmaktadır.

Ancak, genel olarak bakıldığında, ses temelli yapılandırmacı anlayışla yürütülecek Türkçe dersinin ilk okuma yazma programı sürecinde “bitişik eğik” diye adlandırılan yazı öğretimine geçilme kararının zamanında yeterince ön hazırlık yapılmadan verildiği anlaşılmaktadır. 2004-2005 eğitim öğretim dönemi öncesinde ilkököl birinci sınıflarda sürdürülen dik temel harf yazı öğretimi yerine, yazı eğitimi ve öğretimi konusunda alelacele ‘sadece’ bitişik eğik yazı öğretimine geçilmesinin yarattığı sorunlar zaman içinde ‘yokuş aşağıya yuvarlanan bir kartopu’ misali katlanarak artmış, bu süreçte araştırmacılar sorunları saptayarak çözüm önerileriyle önlem alınması ve sorunların giderilmesini istemiş iseler de, yine anlaşılan, bu yıla değin konu/sorunun giderilmesi yönünde pek fazla iyileştirme yapılmamıştır. Bitişik eğik yazının daha iyi öğretimi için araştırmacılarca önerilen hizmet içi eğitim programlarının da, ilk ve orta eğitim basamakları arasında yazı birliğini sağlama yaklaşımının sürdürülmesi konusunda gerekli görülen yönlendirmelerin de yetkililerce yapılmadığı anlaşılmaktadır.

Bu araştırmalar içinde, ciddiye alınması gereken önlemlerden biri olarak ‘bitişik eğik yazının düzgün yazılamayan harflerinin yeniden ele alınması’ ve bu yazıyı öğretmenlerin veya Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından çıkarılan tebliğlerde yer alan yazı örneklerini hazırlayanların bu sorunlara çözümler geliştirmesi istemlerinin bile söz konusu ilgililerin dikkatini çekmediğı veya soruna ilgisiz ve yabancı kaldıkları anlaşılmaktadır. Halbuki araştırmacılar, makalelerinde veya tezlerinde yer verdikleri tüm eksik, yanlış veya hatalı bazı içeriklere rağmen, hazırladıkları bilimsel rapor veya metinleri herkesin rahat ve kolaylıkla erişebilecekleri ortamlarda yayımlamışlardır. Zaten bu inceleme raporunun amaçlarından biri de artık herkesin bilgisi dahilinde olan bu sorunların bugüne kadar neden ele alınmadığını sorgulamak, nihayet bu yıl yapılan çalışmalarla ulaşılan sonuçları ilgililerle ve ilgililenlerle paylaşmaktır. Ancak bu paylaşımı yapması gereken resmi kurumlar normal olarak elbette Milli Eğitim Bakanlığı veya Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığıdır.

17 Mart 2017’de T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı’nda yapılan, ilkokul 1. sınıf Türkçe dersi ilk okuma yazma programının güncellenmesi için çalışan komisyonun araştırma ve incelemelerinden elde ettiğı sonuçların değerlendirilmesi ve belirlenmesi toplantısında gerçekleştirilen sunumlar ve tartişmalardan sonra, nihayetinde, harf öğretiminden ses öğretimine geçilmesi uygulamasının sürdürölmesi ve fakat bu süreçte bitişik eğik yazının yerine daha kolay ve anlaşılır olduğı kabul edilen dik temel yazının öğretilmesi kararı alınmış ve 2017-2018 Eğitim-Öğretim Yılı’ndan itibaren geçerli olacak bu karar nihayetinde kamuoyunca bilindiğı üzere, 31 Mart 2017 günü Milli Eğitim Bakanı İsmet Yılmaz’ın konuya yönelik açıklamasıyla basın yayın organları tarafından duyurulmuştur (goo.gl/WWiECf).

Basın yayın kuruluşları “*flaş*” haber yapma telaşıyla, konuyu gündeme “ilkokullarda el yazısı tamamen kalktı!” manşetleriyle vermiş, çok geçmeden de resmi yetkililer tarafından el yazısı öğretimının daha sonraki seviyelerde verileceğı şeklinde düzeltmeler yapılmıştır.

Bu durumların ardından, çalışmalar yoğunlaşmış ve Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından Bakanlık yetkililerinin de katılacağı kapsamlı bir sunumun basın yayın organlarına yapılması kararlaştırılmıştır. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlık Binası fuayesinde, tüm görsel çalışmaları Prof. Namık Kemal Sarıkavak tarafından tasarlanan “Dik Temel Abece Geliştirme Süreci” içerikli bir sergi (Görsel 1) Milli Eğitim Bakanı Sayın İsmet Yılmaz tarafından açılmıştır.



Görsel 1. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı fuayesinde açılan “Dik Temel Abece Geliştirme Süreci” başlıklı serginin açılışından bir görüntü.
Millî Eğitim Bakanlığı web sayfası. Erişim: 23.05.2017. goo.gl/wBck2q

Hemen ardından, Başkanlık konferans salonunda bakan, yardımcıları, müsteşarlar, kurul ve daire başkanları, il, ilçe ve okul müdürleri ve de ilk okuma yazma öğretmenlerinden oluşan heyet ve konuklar önünde Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından hazırlanan büyük bir sunum yapılmıştır. Bu sunumda ilk sözü alan Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Alpaslan Durmuş, ilk okuma yazma öğretiminin 2017 programındaki değişiklikler hakkında yapılan araştırmaları, hazırlıkları ve çalışmaları bir süreç olarak açıklamıştır (Görsel 2). Temel Eğitim Genel Müdürü Dr. Cem Gençoğlu ise ülkemizde ilk okuma yazma eğitiminde uygulanan programların kısa tarihçesini sunmuştur. Daha sonra gösterim yapan akademisyenlerden Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Başkanı Doç. Dr. Özay Karadağ ilk okuma yazma sürecinde harf sıralaması ve yeniden düzenlenen harf grupları hakkında geliştirdikleri yeni bir tarama yöntemiyle elde edilen bulgulara ve sonuçlarına ilişkin bir sunum yapmıştır. İlk bölümün konuşmacılarından H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Başkanı Prof. Namık Kemal Sarıkavak “TTKB Dik Temel Abece ve Font Tasarımı” başlıklı sunumunu gerçekleştirmiştir (Görsel 3). İlk bölümde son olarak sahneye çıkan Millî Eğitim Bakanı Sayın İsmet Yılmaz ise bilimsel gelişmeler, demokratik eğitim ve toplumsal beklentiler temelinde yaptığı konuşmasında (Görsel 4), zamanın ve çağın hızlı bir biçimde değiştiği ve bu noktada nihayetinde bilimin gösterdiği yol ve yöntemlerden hareket etmek gerektiği üzerinde durmuştur.



Görsel 2. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı konferans salonunda yapılan İlk Okuma ve Yazma Öğretimi Bilgilendirme Toplantısı’nda Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Alpaslan Durmuş konuşmasını yapıyor. Erişim: 23.05.2017. goo.gl/CZhP7F



Görsel 3. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı’nda yapılan İlk Okuma ve Yazma Öğretimi Bilgilendirme Toplantısı’nda duyurulan ve tanıtılan Dik Temel Abece yazı tasarımı. NKS Images.



Görsel 4. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı konferans salonunda yapılan İlk Okuma ve Yazma Öğretimi Bilgilendirme Toplantısı’nda Milli Eğitim Bakanı Sayın İsmet Yılmaz konuşmasını yapıyor.
Erişim: 23.05.2017. goo.gl/5ci6yV



Görsel 5. 23 Mayıs 2017’de Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı’nda yapılan İlk Okuma ve Yazma Öğretimi Bilgilendirme Toplantısı’nda duyurulan ve tanıtılan TTKB Dik Temel Abece yazı tasarımı ile düzenlenmiş Türkçe dersinin içerik tanıtımı.
Erişim: 23.05.2017. goo.gl/wBcK2q

Sonraki oturumda ise, sınıf ve ilk okuma yazma uzmanı ve öğretmenleri Davut Civelek, Derya Yılmaz Gündüz ve Fatma Karafilik tarafından yapılan müthiş keyifli, öğretici ve eğlendirici ilk okuma yazma öğretimi gösteriminde (Görsel 5) 2017-18 Eğitim ve Öğretim Yılı’ndan itibaren ses temelli ilk okuma yazma programında yazı öğretiminin dik temel abece

kullanılarak yapılacağı yönündeki örnekler ve uygulamalardan oluşan açıklamalar basın yayın organları tarafından da kamuoyuna duyurulmuştur (goo.gl/wBcK2q).

Ne yazık ki, bu ülkede yapılan ilerlemeci, gelişmeci, bilimsel ne olursa olsun, bir takım çevrelerde karalama, kötüleme, kasıt arama ve çıkarma gibi yaklaşımlar her zaman olmuştur ve bu büyük sunum sonrasında da, fesat ve fırsat odakları tarafından yapılan çalışmalara yönelik derhal bir karşı harekete geçilerek (sergi panolarındaki onca açıklama ve gösterime rağmen, uluslararası genel geçerlere uygun olarak Latin 5 formatında yapılan bazı font tasarımı çalışmalarında q, w ve x harflerine yer verildiği ve böylelikle Türk abecesini koruma yasasına muhalefet edildiği suçlamaları gibi) gerçek dışı iddialarla karalama kampanyasına girilmişştir. Tüm bunlara karşın, yapılan çalışmalar ve ortaya konan irade eğitimcileri, akademik ortam ve genel olarak tüm toplumda olumlu tepkiler almıştır.

Milyonlarca öğrenciyi ve ebeveyni ilgilendiren bu durum toplumda henüz yeterince sindirilmeden, üstelik 23 Mayıs 2017'deki büyük sunumda 2017-18 Eğitim ve Öğretim Yılı'ndan itibaren dik temel abecenin kullanılacağına yönelik açıklama yapılmış olmasına rağmen, yaklaşık bir ay sonra, 21 Haziran 2017 günü Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Sayın Alpaslan Durmuş medyada yaptığı (aşağıda alıntılanmış olan) açıklamada ilk okuma yazmada bitişik eğik yazı öğretiminden tümüyle vaz geçilmediğini, isteyen öğretmenin uygun gördüğü yazıyla ilk okuma yazma programını yürütebileceğini açıklamıştır (goo.gl/kHMzZW).

Öğrenciler artık dik temel yazıyla da eğitim görebilir olacaklar. Yakın bir zamanda, bir iki haftaya kadar okullarımızdan öğretmenlerimizin tercihlerini talep edeceğiz. Buna göre, eğer öğretmenimiz 2017-2018 eğitim öğretim yılında dik temel yazı ile ilk okuma yazma öğretimini vermek istiyorsa ilgili malzemelerini göndereceğiz. Veya öğretmenimiz bitişik el yazısı ile okuma yazmayı öğretmeyi talep ediyorsa, o meslektaşımıza da bitişik eğik el yazı malzemelerini göndermiş olacağız. Yani burada yazıda bir demokratikleşme yapıyoruz, meslektaşımıza bir seçim hakkı getiriyoruz. Bu aynı zamanda, öğrencilerimizin de kendi günlük hayatlarındaki bir sadeleşmeyi getirecektir. Öğrencilerin hem kendilerine daha yakın buldukları hem de öğretmenin kendisine daha yakın bulduğu bir yazı stilini benimsemiş olacaklar (goo.gl/kHMzZW).

Gerçi, 23 Mayıs 2017'de yapılan sunumlarda, yetkililer tarafından açık bir biçimde "bundan böyle ve sadece dik temel abecenin kullanılacağı" yönünde herhangi bir açıklama olmamıştır. Bitişik eğik yazı konusunda Milli Eğitim okullarında, akademik çevrelerde ve kamuoyunda artan olumsuzluklar ve hoşnutsuzluk nedeniyle, yalnız 1. ve 2. sınıflarda dik temel abecenin ele alınmasının planlandığı, ancak 3. Sınıftan başlamak üzere tekrar bitişik eğik yazı öğretiminin de ele alınacağı açıklanmıştır.

Bu planlamanın nedeni, 1. sınıfların bitişik eğik yazı öğretimi için ince motor kas hareketlerini gerçekleştirebilmeye henüz biyolojik, fizyolojik, görsel algısal ve ergonomik açıdan tam anlamıyla yeterli olmadıkları düşüncesidir. Bu yazıda ele alınan araştırma makaleleri birçok sorunu ifade ettiği gibi, bitişik eğik yazı uygulamasındaki başarı oranının genel olarak %50'yi geçemediğini de göstermektedir. Üstelik bu başarının çeşitli ölçütler temelinde bakıldığında aslında çok daha düşük olduğu da görülebilmektedir. Bu durumun

işaret ettiği belirleyicilerden bazılarının da, son yıllarda ilkokula başlama yaşının düşmesi, çocuğun ilkokula başlamasının erken olup olmadığı olgusunun ebeveynin kararına bırakılması, erken ve normal başlayan öğrencilerin daha sonraki sınıflarda birleştirilmeleri vb. gibi durumların çocukların arasında gelişim farkları yarattığı ve bitişik eğik yazının öğretimi için uygun olmayan bir ortam oluşturduğu düşüncesidir ve bu nedenle bitişik eğik yazı öğretiminin daha üst sınıflara ötelenmesi planlanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

21 Haziran 2017 günü Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Alpaslan Durmuş tarafından bitişik eğik yazı öğretiminden tümüyle vaz geçilmediği, isteyen öğretmenin uygun gördüğü yazıyla ilk okuma yazma programını yürütebileceği açıklanmış ise de, sonuçta, popülist yaklaşım izlenimi bırakacak politikalarla Milli Eğitim'in yürütülemeyeceği de son derece açıktır. Elbette, toplumun her kesiminin görüşünü almak, toplumsal beklentileri karşılamak, eğitimin paydaşlarının istemlerine gereken önemi vermek ve benzeri katılımcı ve işbirlikçi düşünceler ışığında davranmak bir anlamda gelinecek demokratik aşamada hoş görünse de, başka bir açıdan değerlendirildiğinde siyasi beklentilerle hareket etmek Milli Eğitim'de bilimsel açıdan doğru ve ileriye yönelik gelişmeci bir sonuç yaratmayabilir.

Yıllardır bitişik eğik yazı ile ilk okuma yazma öğretimi programlandığı ve buna bağlı olarak olasılıkla birçok yayınevi gelecek yıllarda Milli Eğitim'de kullanılmak üzere öğrenci, öğretmen ve çalışma kitaplarını çoktandır hazırladığı için, yetkili makamlarca "bundan böyle ilk okuma yazma öğretiminde dik temel abece uygulamasına geçilmiştir" denilemediği düşünülmekte ve ön görülmektedir. Elbette yayıncılar da bu konunun paydaşlarından biridir ve fakat dünyadaki yazı eğitimi ve öğretimi tarihi incelendiğinde yayıncıların genel olarak ticari gerekçelerle bu gibi köklü değişimlere ayak direttiği de görülmüştür.

Ancak diğer yanda, 2017-2018 eğitim-öğretim yılında pilot uygulama olarak ele alınacak bu tercih anlayışı aslında okullara ve öğretmenlere doğru karar vermede fırsat tanımak açısından günümüzün temel değerlerine uygun bir yaklaşım gibi görünmektedir. Ülke gerçekleri göz önünde bulundurulduğunda, yazı öğretimi 15-20 kişilik sınıflar ile 40-50 kişilik sınıflarda aynı şekilde yapılamaz. Öğretmenin temel belirleyici olduğu bu durumda öğrencilerine ayıracağı zaman, tek tek ilgilenme, hataları düzeltme ve iyileştirme çabası ister istemez nesnel koşulların başarılı sonuç almada belirleyici olmasına neden olur.

Çocukların biyolojik, fizyolojik, psikolojik, sosyolojik, sanatsal ve kültürel gelişim seviyeleri haftadan haftaya, aydan aya farklılaşabilmekte, hele altı aylık bir fark bile ilk okuma yazma öğretiminde oldukça değişken sonuçları doğurmaktadır. İlkokula başlayan çocuklar, ince motor kas gelişimini gereksinen kalem tutmaktan daha çok, günümüzde, oyuncak, boya, tablet vb. daha elle tutulabilir araç ve cihazları kullanmaya yönelik daha basit parmak hareketlerini gerçekleştirebilmektedir. Bitişik eğik yazı gibi, yazılması bir profesyonel için bile zor olan bir yazı uygulamasının (daha önce açıklandığı üzere) bilinen birçok nedenden dolayı ilk okuma yazma çocukları için uygun olmadığı düşünülmekte, ses temelli eğitimde hiç

değilse harf yapılarını temel abece yapıları sayesinde öğrenmeleri gerektiğine inanılmaktadır. Bu nedenle, ilk okuma yazma programında başarının artırılması için tüm paydaşlarına doğru zamanda, doğru örneklerle, yetkin uzman ve akademisyen görüşleri çerçevesinde, uygun yazı öğretiminin yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

Akkaya, A., Kara, Ö. T. (2012). 6. Sınıf Öğrencilerinin Bitişik Eğik Yazıda Yaşadıkları Sorunların Nedenleri Üzerine Görüşleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 14-2.

Aslan, D., Ilgın, H. (2010). Öğretmen ve Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazı İle İlgili Görüşleri. *İnönü University Journal Of The Faculty Of Education*, 11/2, s. 69-92. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/Dg2YL6

Bayat, S. (2016). 8. Sınıf Öğrencilerinin El Yazısı Yazma Becerilerinin Değerlendirilmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 24/3, s. 1309-1326. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/7Er95i

Bayat, S., Coşkun, M. (2016). İlkokul 2. Sınıf Öğrencilerinin Yazma Başarısının Okudukları Sınıf Türüne Göre İncelenmesi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*; 31, s. 60-73. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/KoTMga

Bulut, P. ve diğerleri. (2016). İlkokul ve Ortaokulda Yazı Tercihi: Öğrenci ve Öğretmenler Hangi Yazı Türünü Kullanıyor?. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13/34, s. 98-115. Erişim: 26.10.2017 goo.gl/9Nuedg

Calp, M. (2013). Yazma Problemi Olan Bir Öğrenciye Bitişik Eğik Yazı Öğretimi (Bir Eylem Araştırması). *e-international journal of educational research*, 4/ 1, s. 1-28. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/5NfbdB

Coşkun, E., Coşkun, H. (2012). İlköğretim Öğrencileri ile Sınıf ve Türkçe Öğretmenlerinin Bitişik Eğik Yazı Başarı Düzeylerinin Değerlendirilmesi, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32/3, s.761-776. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/ds6B5q

Coşkun, E., Coşkun, H. (2014). İlkokul ve Ortaokullardaki Bitişik Eğik Yazı Uygulamalarına İlişkin Öğretmen, Öğrenci ve Veli Görüşleri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11/26, s.209-223. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/VkoT4c

Demir, O., Ersöz, Y. (2016). 4+4+4 Eğitim Sistemi Kapsamında Sınıf Öğretmenlerinin İlk Okuma ve Yazma Eğitiminde Yaşadıkları Güçlüklerin Değerlendirilmesi. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry (TOJQI)*, 7/1, s.1-27.

Desenclos, H., (1995). *Understanding Graphology; How to Interpret Handwriting*. London:Tiger Books International, CLB Publishing.

Duran, Erol. (2011). Bitişik Eğik Yazı Harflerinin Yazım Şekillerine İlişkin Öğretmen Görüşleri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30/2, s. 55-69. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/GF3FEB

Duran, E., Akyol, H. (2010). Bitişik Eğik Yazı Öğretimi Çalışmalarının Çeşitli Değişkenler Açısından İnce-
lenmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 8/4, s.817-838. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/M9QXeW

Erdem, İ. ve diğlerleri (2014). Sınıf Öğretmeni Adaylarının Bitişik Eğik Yazıya ilişkin Tutumları. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15/1, s. 01-26. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/DLzPEC

İşler, N. K., Şahin, A. E. (2016). Bir İlkokul 4. Sınıf Öğrencisinin Okuma Bozukluğu ve Anlama Güçlüğü:
Bir Durum Çalışması. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 4/2, s. 174-186. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/RbP91h

Karakaş, H., Dilci, T. (2015). İsteğe Bağlı Olarak İlkokula Kaydedilen Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazı Çalı-
şmalarında Karşılaştıkları Problemler. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama*, 6, /12, s.
101-122.

Karaman, G. E., Çeliker, O., Karaman, E., ve diğlerleri. (2016). Eğik Yazı mı? Düz Yazı mı? Göz İzleme
Cihazı ile Bir Pilot Çalışma. *Yönetim Bilişim Sistemleri Dergisi*, 1/3, s. 234-245.

Karaman, M. K., Yurduseven, S. (2008). İlk Okuma Yazma Programına İlişkin Öğretmen Görüşleri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/1, s. 115-129. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/Wrfdzw

Kuru, O. (2014). Sınıf Öğretmenliği 3. Sınıf Öğrencilerinin Bitişik Eğik Yazılarının Okunaklılık Düzeyleri-
nin Belirlenmesi ve Bitişik Eğik Yazıya İlişkin Düşünceleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*,
s. 16/1. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/eszYP3

Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı. Erişim: 23.05.2017. goo.gl/wBcK2q

Mynet. Erişim: 30.03.2017. goo.gl/WWiECf

Özenç, M., Özenç, E. G. (2016). Bitişik Eğik Yazı İle İlgili Olarak Yapılan Araştırmalara Tümdengelimci
Bir Bakış. İnönü Üniversitesi, *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17/3. S. 84-97. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/
DpbVDS

Sarıyıldız, Alpay. (2013) El Yazısı Bilimi (Grafoloji)'nin Türkçe Eğitimi Açısından Önemi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 17/2, s. 83-87. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/BAoG6A

Şekerci, Murat. (2007). *El Yazısı Tanıma Sistemi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi,
Edirne. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/g3s3Z1

Şekerci, M., Kandemir, R. (2009). Birleşik Eğik Türkçe El Yazısı Tanımda K-NN Sınıflama Yöntemi ve
Sözlük Kullanımı. *Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 10/1, s. 97-102. Erişim: 26.10.2017 goo.
gl/8rVFaz

TGRT Haber. Erişim: 21.06.2017. goo.gl/kHMzZW

Uğurlu, Celal Teyyar. (2009). İlköğretim 1. Sınıf Öğretmenlerinin Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımı
ile İlk Okuma Yazma Öğretimine İlişkin Görüşleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/30, s. 103-114.
Erişim: 26.10.2017. goo.gl/gDKwDv

Yıldız, Mustafa. (2013). Yazma Güçlüğü (Disgrafi) Olan Bir İlkokul 2. Sınıf Öğrencisinin El Yazısı Okunaklılığının Geliştirilmesi: Eylem Araştırması. *Uşak Üniversitesi Açık Erişim Arşivi*. s. 281-310. Erişim: 18.10.2017. goo.gl/ALqMmc

Yılmaz, F., Cımbız, A. T. (2016). Sınıf Öğretmenlerinin Bitişik Eğik Yazı Hakkındaki Görüşleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13/1, s. 567-592. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/tHcBky

Yılmaz, M., Çakır, Y. (2015). İlköğretim İkinci Kademedeki (6-7. Sınıf) Öğretmen ve Öğrencilerin Bitişik Eğik Yazıya İlişkin Görüşleri. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XIV. Uluslararası Katılımlı Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu Özel Sayısı, s. 276-297. Erişim: 26.10.2017. goo.gl/BnTBvi

SERAMİK SANATINDA BRÜTALİST ETKİ

BRUTALIST EFFECT IN CERAMIC ART

DOÇ. UFUK TOLGA SAVAŞ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

tolgasv@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-7915-2485>

Öz: Brütalizm 1950-1970 yılları arasında görülen bir mimari stildir. Brütalist yapılar, beton-dan yapılmış, kütlese, kale benzeri, geometrik, iç yapısı gizlenmemiş, süsten uzak, minimalist yapılar; "Ham" kelimesiyle açıklanabilecek malzeme kullanımı en genel özelliğidir. Bu tip bir yapılar çoğu zaman, heykelsi formları çağrıştırmakta olup bu durumyla plastik sanatlara da yakınlaşmaktadır. Plastik sanat alanlarından birisi olan seramik sanatında da mimari yapılarda görülen brütalist etkiden söz etmek mümkün olabilir. Bu makale kapsamında, günümüz seramik sanatında, brütalist etkiden bahsetmenin mümkün olup olmayacağı tartışılacaktır. Bunun için bazı sanatçıların eserleri brütalist bir gözlükle yeniden incelenerek, seramik sanatı için brütalist etkinin ne olduğu, özelliklerinin neler olabileceği irdelenecek ve bu yolla bir bakış açısı ya da bir değerlendirme kriteri geliştirmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Mimarlık, Brütalist Etki, Sanat.

Abstract: Brutalism is an architectural style seen from 1950-1970. Brutalist constructions are made of concrete, massive, fortress-like, geometric, unobtrusive, remote, minimalist constructions; The use of materials that can be explained in terms of "raw" is the most general feature. Such structures often conjure up sculptural forms, which in turn are close to plastic arts. It may be possible to mention the brutalist effect on the architectural structures in ceramic art, one of the plastic arts fields. In this article, it will be argued whether it is possible to mention brutalist effect in contemporary ceramic art. For this, the works of some artists will be re-examined with a brutalist view, and what the brutalist effect for the art of ceramics and what their characteristics might be, will be investigated and thus a perspective or an evaluation criterion will be tried to be developed.

Keywords: Ceramic, Architecture, Brutalist Effect, Art.

Giriş

Brütalizm 1950-1970 yılları arasında görülen bir mimari stildir. Brütalist yapılar, betondan yapılmış, kütsel, kale benzeri, geometrik, iç yapısı gizlenmemiş, süsten uzak, minimalist yapılardır; "Ham" kelimesiyle açıklanabilecek malzeme kullanımı en genel özelliğidir. Bu tip bir yapılar çoğu zaman, heykelsi formları çağrıştırmakta olup bu durumyla plastik sanatlara da yakınlaşmaktadır.

Plastik sanat alanlarından birisi olan seramik sanatında da mimari yapılarda görülen brütalist etkiden söz etmek mümkün olabilir. Bu makale kapsamında, günümüz seramik sanatında, brütalist etkiden bahsetmenin mümkün olup olmayacağı üzerinde durulacaktır. Bunun için bazı sanatçıların eserleri brütalist bir gözlükle yeniden incelenerek, seramik sanatı için brütalist etkinin ne olduğu, özelliklerinin neler olabileceği irdelenecek ve bu yolla bir bakış açısı ya da bir değerlendirme kriteri geliştirmeye çalışılacaktır.

Brütalist Mimari Üzerine

İnsanlık çok uzun bir süre boyunca toplayıcı olarak dünya üzerinde var olabildi. Vahşi hayvanların avladığı hayvanların kalıntılarından, diğer bütün yırtıcılardan sonra kalanları alıp yiyebiliyordu. Zaman içinde kullandığı araç gereci ve yöntemleri ilerleten insan, toplayıcılıktan avcılığa geçti. Bu sayede besin zinciri içinde orta sıralarda yer alırken zamanla üst basamağa tırmandı. Zaman içinde tohumun belirli bir bakım süreci sonunda yeşerdiğini, büyüdüğünü, kendisine yiyecek olarak döndüğünü fark eden insan, toprağa yerleşti ve tarım ile uğraşmaya başladı. Yerleşik hayatın kültürünü oluşturmaya başladı ki, Harari'nin Sapiens: Hayvanlardan Tanrılara (2016) kitabında da belirttiği gibi bu insanlık tarihi için büyük bir değişim olarak düşünülmelidir.

Yerleşik hayat ister istemez göçebe yapılardan ziyade sağlam, yerleşik yapılar ihtiyacını ortaya çıkartmıştır. Bu doğrultuda, çadırlar yerine ahşap ya da kerpiç evler, hayvanların soğuktan ya da sıcaktan korunabilmesi için ağıllar, üretilen mahsulün depolanacağı yapılar gerekli olmuştur. Bu durumda mimarinin ortaya çıkması ve gelişimi de bu süreç içinde söz konusu olduğu düşünülebilir. Zaman içinde ortaya çıkan korunma ve savunma ihtiyacı sonucu oluşan yönetim sistemleri yani devlet kurumu, daha büyük ve gösterişli yapıları ortaya çıkartırken mimari alanının gelişmesine de olanak tanımıştır.

Çağlar içinde insan teknolojisinin, üretim kabiliyetlerinin, yönetim biçimlerinin kısaca kültürünün ilerlemesi ve değişmesi tıpkı sanatta olduğu gibi mimari alanda da hemen karşılığını bulmuş, döneme göre mimari akımlar söz konusu olmuştur. 20. yy'da ortaya çıkan brütalist mimari de bu bağlamda söz konusu olan mimari yönelimlerden birisidir.

Brütalist terimi Fransızca “ham” kelimesinden türemiş ve Le Corbusier tarafından materyal seçimini tarif etmek için kullanılmıştır; “beton brüt”, ham beton. (McClelland & Stewart, 2007, s. 12). Bu terimi mimari bir stili tanımlamak için ilk olarak 1954 yılında ünlü İngiliz mimarlar Alison ve Peter Smithson kullanmışlardır (Hasol, 1995, s. 95).

Brütalist mimari; tipik olarak büyük, kale benzeri, konstrüksiyonun dışarıdan rahatça okunduğu binalardır; bir bütün içinde gruplanmış ya da düzenlenmiş özel fonksiyonlu alanların modüler olarak tekrar etmesiyle kütleleşir. Kullanılan malzeme ham betondur, üzeri boya ya da süsleyici unsurlarla kaplı değildir. Yüzeyler kalıplarla oluşturulmuş olup, binanın iç-yapısal özelliklerini gösterir niteliktedir; taşıyıcı sütunlar ya da diğer konstrüksiyon öğeleri gizli değildir.

Brütalizm: Fr. (brutalisme) Yapı öğelerinin kendilerine özgü nitelikleriyle belirtilmeleri yanında, çeşitli hacimlerin de karakterlerini plastik öğeler halinde iyice ortaya koymaları ve dıştan okunabilmeleri brütalizmin özellikleridir. Brütalizm mimariyi meydana getiren çeşitli bileşenlerin hakkını yeterince vermek amacını güder. Yapıda teknik mükemmellik yerine doğallık, kendi kendine oluşmuşluk, hatta biraz da hamlık, kabalık aranmıştır. Alüminyum veya öteki madenler yerine beton, tuğla; cilalı, kaplı yüzeyler yerine genellikle örtüsüz yüzeylerle malzemenin gerçek yüzü ortaya konmaya çalışılmıştır. Biçimi bazı işlevlere dayandırmak, işlevleri gizlemeden ortaya çıkararak bunlardan bilinçli olarak estetik yaratmak brütalizmin ilkesidir (Hasol, 1995, s. 94).

Banham ise “Yeni Brütalizm” makalesinde brütalist bir yapı için: “1. Planın okunaklılığı, 2. Strüktürün açıkça sergilenmesi, 3. Malzemelerin kendi nitelikleri ile “bulunduğu gibi” değerlendirilmesi,” gibi özelliklerden bahseder” (1955, s. 354-361).

Brütalist mimari stili daha iyi anlayabilmek için örnekleri incelemek yararlı olacaktır.



Görsel 1. Marcel Breuer, 1953, Sağlık ve İnsan Servisleri Merkezi, Washington / The Department of Health and Human Services Headquarters, Washington.
Wikipedia. Erişim: 6.03.2017. goo.gl/K6EQ86

Görsel 1’de görülen devlet binası, brütalist mimari örneğidir. Odaların ya da büyük salonların, dışarıdan da görülebilecek şekilde, geometrik olarak yan yana, ya da üst üste dizilmesiyle kütle elde edilmiştir. Ancak kütlenin yoğun kısmı, çeşitli taşıyıcı elemanlarla yükseltilmiş, havaya kaldırılmıştır. Yapı ham betondur, üstünde örtücü süsleyici (boya gibi) herhangi bir unsura rastlamak söz konusu değildir. Ağır bir kütle olup, tıpkı minimalist sanat eserlerinde olduğu gibi insanla herhangi bir ilişki kurmaya çalışmaz; oradadır, vardır ve o kadardır.

Brütalist mimari, fütürizmden etkilenerek ortaya çıkan konstruktivizminden ortaya çıkar ve biçimlerini ortaya koyar. Konstruktivizm aslen Rusya’da daha çok etkisini göstermiş bir akım olup, Tatlin, El Lissitzky bu akımın başlıca isimlerinden bazılarıdır. Dünya da ise Walter Gropius, Erich Mendelsohn ve Le Corbusier gibi isimlerden bahsedilebilir. Yapının konstrüksiyon elemanlarının da yapının görsel bütünlüğü içinde kullanarak, daha fütürist yapılar ortaya koyan konstruktivizm, zaman içinde evrilerek pek çok başka stilin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Brütalist stil de bu stillerden birisidir.

Kütlesel, büyük, konstrüksiyon öğelerinin dışarıdan belirli olan, malzemenin ham ve kaba kullanıldığı brütalist yapılar zaman içinde çeşitlenmiş ve heykelsi yapılar da söz konusu olmaya başlamıştır.



Görsel 2. João Filgueiras Lima, 1974, Sergi Merkezi Salvador, Bahia, Brezilya / Centro de Exposições, Salvador, Bahia, Brazil. BBC. Erişim: 6.03.2017. goo.gl/XLFXmN



Görsel 3. Harrison & Abramovitz, 1978, Yumurta, Albany, Newyork / The Egg, Albany, Newyork. Wikipedia. Erişim: 8.03.2017. goo.gl/DRqAJq

Görsel 2’te Brezilya’da bulunan sergi merkezi yapısı ile görsel 3’te görülen “The Egg” isimli sahne sanatları yapısı yine brütalist mimari örneklerinin heykelsi örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kütlesel, ham beton görünümleriyle mimari ile form sanatlarını (heykel ve seramik gb.) birbirine çok yaklaştıran bu örnekler, bir yandan da mimarinin heykel ya da seramik gibi form sanatlarına ne kadar benzeştiğini, aynı biçim ilişkilerini kullandığını gösteren örnekler olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Heykeltıraş ve mimar arasında, ortak kökenlerine bağlı olarak taş ve ahşap bağlamında güçlü bir tarihsel yakınlık var. Aynı sanatsal temeli paylaşıyorlar: her ikisi de yapı ve plastik ilişkileri ile, hacim ve biçimle ilgileniyor.” (Brenner, 1971, s. 100).

Mimarinin temeli olarak düşünülebilecek olan tektonik kavramı da bu durumu destekler niteliktedir. Tektonik, konstrüksiyon sanatıdır ve mimarinin temelidir; etimolojik olarak marangoz veya yapıcı anlamına gelen Yunanca “Tekton” kelimesinden türetilmiş olup, tarihsel yapı kavramına anlam tarafından şiirsel potansiyeli ile dahil olmuştur. Mimari bağlamda tektonik kavramı Roberto Conduru’ya göre: “Mimari kompozisyona yaklaşım olarak, bir binanın tektonik potansiyeli, yapı, biçim ve inşaat arasındaki karşılıklı ve harmonik bağımlılık, görsel tezahürünü şartlandırarak veya onun cazip hale getirilmesi yoluyla tam olarak elde edilebilir.” (Pantoja, Moreira, & Lomardo, 2012, s. 2).

Mimari ile form sanatları biçimsel anlamda birbirlerine büyük benzerlikler gösterirler, aralarındaki temel fark ise işlevdir.

Bir mimari formun işlevi ile bir heykel ya da seramik formun işlevi birbirinden farklıdır. Mimari form, gündelik işleve ya da başka bir deyişle gündelik hayatta ve gündelik hayat için kullanılan, içinde yaşanılan, çalışılan mekanlardır. Kagan'ın 1993 yılında basılmış olan Estetik ve Sanat Dersleri kitabında da belirttiği gibi sanat formunun işlevi ise gündelik işlevden ziyade sanatsaldır, tıpkı mimari form gibi estetik olma amacını güderken aynı zamanda sanatsal bir içeriğin taşıyıcısıdır.

Bu bağlamda mimari formu, heykel formu gibi ele almak ve değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla, mimari alanda söz konusu olan brütalist etkiden heykel formları için de bahsetmek mümkün olabilmelidir. O halde "brütalist etkiye sahip heykel" kavramının söz konusu olup olmadığının araştırılması gerekir.

Rusya'da Sovyet döneminde yapılmış olan heykeller için brütal etkiden bahsetmek mümkündür.



Görsel 4. Ivan Saboli , 1963, Anıt, Nis, Sırbistan / Monument, Nis, Serbia. Businessinsider. Erişim: 25.03.2017. goo.gl/mKGQVF

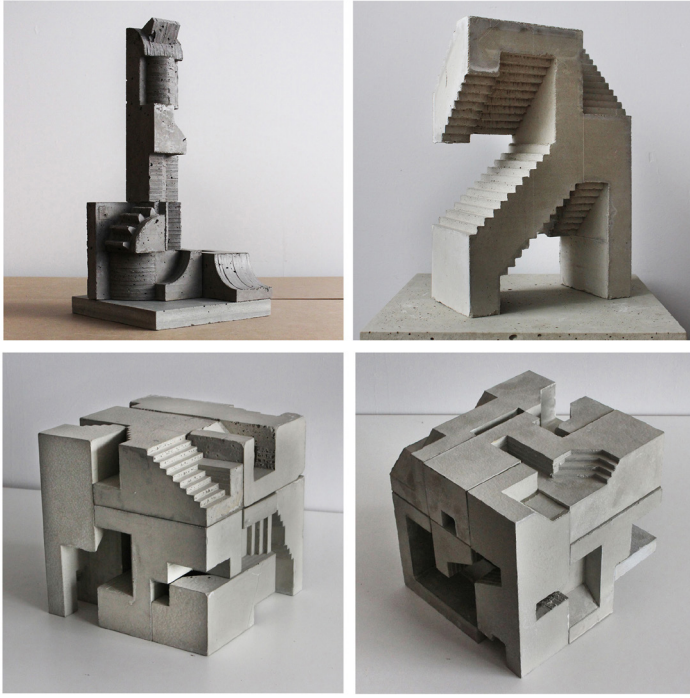
Bu heykeller dönemin yönetim felsefesine uygun olarak yapılmışlardır. Komünist bir yapının söz konusu olduğu bu dönemde, ortaya konan heykeller, gücü, anıtsallığı ortaya koyar nitelikte yapıtlardır. Bunun için ağır kütlelerin kullanıldığı, malzemesi ham beton olup çoğunlukla kalıplarla şekillendirildiği için geometrik ve kaba bir estetiğe sahip bu yapılar brütal etkinin söz konusu olduğu heykeller olarak değerlendirilebilir.

Daha yakın bir zaman dilimi içinde, Eduardo Paolozzi'nin heykelleri bu bağlamda değerlendirilebilecek çalışmalardandır (Görsel 5).



Görsel 5. Eduardo Paolozzi, 1966, Trishula / Trishula. Bowmansculpture. Erişim: 25.03.2017.goo.gl/fACymn

Sanatçının çalışmalarında kullandığı ögeler Banham'ın brütalist mimari için tanımladığı özelliklere sahiptir; yapının strüktürünün görünürlüğünün korunduğu çalışmalardır. Kaba bir estetik ve geometrik bir yapı söz konusudur, kütseldir. İnsana yakın olmayan, insanla iletişim kurmayan bu çalışmalar, minimalist bir özellik de taşımaktadır. Malzeme olduğu gibi kullanılmış, renk ya da başka süsleyici elemanlar kullanılmadan biçimler oluşturulmuştur.



Görsel 6-7-8-9. David Umemoto, 2015, Soma Küpü 3 serisi / Soma cube 3 series.
Behance. Erişim: 25.03.2017. goo.gl/vS3bBm

Günümüz sanatçılarından David Umemoto brütalist etki bağlamında ilginç çalışmalar ortaya koymaktadır. Sanatçı hem ham betonu hem de mimari yapı öğelerini kullanır. Mimari öğeleri yapıtlarını ortaya koymak için belirli kompozisyonlarda birleştirir. Malzemenin olduğu gibi kullanıldığı, yapının strüktürünün rahatça görülebildiği, kaba estetiğe sahip bu çalışmalar için brütalist etkiden bahsedilebilir.

Yukarıdaki üç örnekten anlaşılabileceği gibi, heykel alanında brütalist bir etkiden söz etmek ya da yapıtlara brütalist bir bakış açısıyla bakmak yanlış bir yaklaşım olmamaktadır zira, mimari alanda görülen brütalist etki özelliklerinin aynı şekilde yukarıdaki üç heykelde de görülmesi olanaklıdır.

Bu araştırma süreci içinde, brütalist mimari ile aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan, isim yakınlığının da söz konusu olduğu “art brüt” ile de karşılaşılabilir. Bu noktada kavram karmaşası olmaması için bir parantez açıp, art brüt akımından da kısaca bahsetmek bir gereklilik olarak gözükmemektedir zira, art brüt ile mimari ya da heykel alanında söz konusu olun brütalizm tam olarak örtüşmemektedir.

Phaidon Press editörleri tarafından derlenmiş olan “20. yy Sanat Kitabı”na göre; Art Brut, Dubuffet tarafından isimlendirilmiş bir akım olup, “ham sanat” anlamına gelmektedir. Bu-

rada bahsedilen hamlık, sanat dünyası dışında olan, sanat eğitimi almamış insanların ortaya çıkarttığı eserlerde görülen “sanatsal” hamlıktır, naifliktir, yoğurulmamışlıktır. (1999). Brütalist stilde ortaya konmuş olan mimari yapılardaki malzemenin kullanılış biçimi olan hamlık ile ilgili değildir.

Heykel alanında kuşkusuz pek çok örnek bulunmaktadır ancak konuyu daha fazla dağıtmamak adına ve asıl araştırma konumuz seramik alanı olduğundan bu doğrultuda ilerlemek daha faydalı olacaktır.

Seramik Sanatına Brütalist Etki

Sanatta biçim iç yapıya göre şekillenir. Seramik sanatı bağlamında bahsi geçen iç yapı, hem sanatçının dışa vurmak istediğine göre hem de seramiğin pişme aşaması dolayısıyla oluşturulan bir iç boşluk olarak nitelendirilebilir ki bu özellik sayesinde seramik “Seramik Sanatı’nın başlangıcında ve sonraki gelişmelerinde, esas olan temel yapısı, kapsadığı kullanıma açık iç boşluğu ile işgal ettiği dış boşluk arasında yer alan balçık kilinin sanatkârane şekillendirilmesiyle vücut bulmasıdır” (Galatalı, 1985, s. 85).

İç boşluk ile dış boşluğun arasındaki kilin biçiminin de brütal bir etki yaratabilmesi söz konusudur. O halde mimari alanda söz konusu olan brütalizm özelliklerini tekrar gözden geçirip, bu özellikler doğrultusunda bazı seramik yapıtlara bakmak ve böylesi bir bakışla neler görülebildiğini incelemek konu açısından yararlı olacaktır.

Yukarıda tartışılmış olan brütalist yapı özellikleri: Yapı strüktürünün dışarıdan rahatça okunabilir olması, malzemenin ham olarak kullanılması, kaba estetiğin söz konusu olması, geometrik bir yapının söz konusu olması olarak özetlenebilir.

Numan Suçağlar’ın çalışmaları, diğer brütalist etki özelliklerinin yanısıra strüktürün dışarıdan rahatlıkla okunabildiği yapılara örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 10-11. Numan Suçağlar, 2017, İsimsiz / Untitled (Kişisel Arşiv).

Suçaçğlar'ın, çalışmalarında (Görsel 10, 11), odalar, pencereler, duvarlar hatta duvarları taşıyıcı öğelere tutturmak için kullanılan yapıştırma malzemesi gizlenmemiş, görünür halde bırakılmıştır. İç hacim tıpkı bir mimari yapıda olduğu gibi oda boşluklarından oluşmuş, dış biçimi belirlemiş, dışarıdan görünür halde sergilenmiştir. Geometrik- modüler bir yapılanma gösteren biçimler sır kullanılmadan, seramik kilinin doğal rengiyle (ham olarak) ortaya konmuştur. Bu doğrultuda kaba bir estetiğe sahip olan Suçağlar'ın çalışmaları için (Görsel 10,11) için, kübist, konstrüktivist, ekspresif gibi belirlemeler yapılabileceği gibi, "brütalist etkiye sahip çalışmalar" nitelemesini kullanmak da çok uzak bir belirleme olmayacaktır.

Bu noktada bir durumun altını yeniden çizmek gereklidir. Herhangi bir çalışma, her türlü sanat akımıyla ya da her türlü stil ile de özdeşleştirilebilir. Örneğin Suçağlar'ın çalışmaları (Görsel 10,11) için, kübist, konstrüktivist, ekspresif gibi belirlemeler yapılabilir. Çalışmanın amacı da bütün bu görsel sınıflandırma katmanlarına bir katman daha ilave edilip edilemeyeceğini irdelemektir; bir başka deyişle, "brütalist etkiye sahip konstrüktivist bir çalışma" ya da "brütalist etkiye sahip ekspresif bir yapılanma" gibi cümlelerin kurulup kurulamayacağını, hangi kriterlerin "brütalist bir etkiye sahip" diyebilmek için yeterli olacağını ortaya koymaktır.

Brütalist etkinin özelliklerinden bir tanesi de daha öncede belirtildiği gibi, yapının kaba bir estetiğe sahip olmasıdır. Ancak seramik için kabalık olgusundan bahsetmek pek olası değildir. Bunun başlıca sebebi seramik malzemenin nesnel özellikleri ve sanatçı tarafından işleniş mantığıdır. Bu durum şu şekilde açıklanabilir

Kil yapısı gereği oldukça plastik bir malzemedir. Her türlü şekle girebilir. Bu özelliği doğrultusunda daha yumuşak hatlı, kıvrımlı, ince, zarif biçimler oluşturulabilmesi söz konusudur. Seramik sanatçıları da büyük çoğunlukla kilin bahsi geçen plastik özelliğini kullanarak yapıtlarını ortaya koymuşlardır.

Seramik hem geleneğinden dolayı hem de çağdaş sanat alanındaki konumundan dolayı renk ögesini de kullanan bir sanat alanıdır; Oluşturulan biçimler, çoğunlukla, seramik sırları ile renklendirilerek ortaya konmaktadır.

Hem kilin plastikliğini hem de sıı kullanılmadan ortaya konan çalışmalar yani taştan ya da betondan yapılmış gibi olan biçimler, kütsel-geometrik bir estetik ortaya çıkarır ki bu da brütalist etki için gerekli olan kaba olma özelliğini seramik bağlamında karşılığı olarak düşünülebilir. Bahsi geçen kütsel-geometrik olma durumu için seramik sanatçısı Enric Mestre'nin yapıtları gösterilebilir.



Görsel 12. Enric Mestre, 1999, İsimsiz / Untitled.
Enricmestre. Erişim: 09.03.2017. goo.gl/CBWQsq

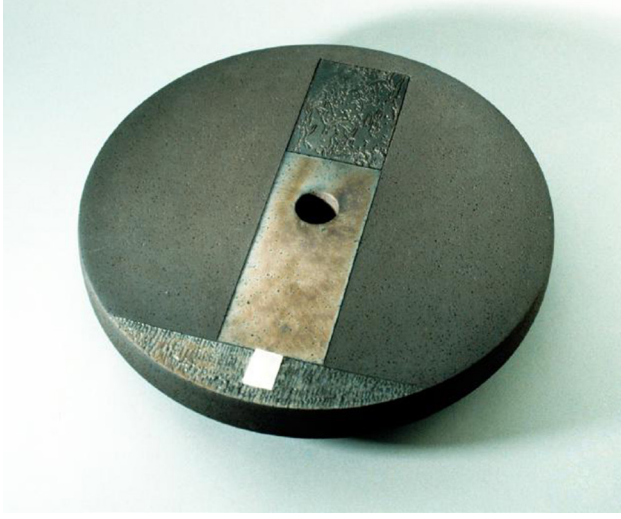
Mestre, kilin plastik etkisini kullanmaktan ziyade, tıpkı taştan ya da betondan da yapılabilecek biçimler ortaya koymaktadır. Malzemenin büyük oranda sırsız kullanımı, strüktürün net bir şekilde okunurluğu, malzemenin biçimlendirilmesinde plastik etki yerine katı ve geometrik etkinin tercih edilmesi, Mestre'nin stereotomik bir biçimlendirme tekniği sonucu ortaya çıkmış gibi görünen çalışmalarını "brütalist etkiye sahip yapıt" olarak niteleyebilmenin önünü açmaktadır. Dikkat edilecek olursa renk yani sır kullanımı da söz konusudur ancak kullanılan renk biçimle çok iyi örtüştüğünden bir başka deyişle renkli alanın malzemesinin de sanki o renkten yapılmış izlenimi yaratmasından dolayı "ham malzeme kullanımı" sınırlarının dışına çıkıldığı düşünülmemektedir. Ayrıca brütalist bir mimari örneği olan Le Corbusier tarafından tasarlanmış olan Unite d'Habitation isimli brütalist stilde yapılmış binada da benzeri bir renk kullanımı söz konusudur (Görsel 13).



Görsel 13. Le Corbusier, 1952, Konut Birimi, Marsilya / Unité d'Habitation, Marseille.
Wikipedia. Erişim: 25.03.2017. goo.gl/nmVyZa

Araştırmanın ilk bölümünde, brütalist mimari stili incelenirken görülen yapılar için sınırlı bir minimalist bir etkiden de söz edilmişti. (Görsel 1). Bahsi geçen minimalist etki, yapının dışarıdan herhangi bir nesneyle ya da insanla iletişim kurmaması bağlamında açıklanabilecek bir etkidir; sanki kendi kendine var olmuş ve olmaya devam eden bir şekildedir.

Mestre'nin yapıtları için de (Görsel 12) benzeri minimalist bir etkiden de söz etmek olasıdır; bu yapıtlar her ne kadar sanatçının eliyle bilinçli-amaçlı olarak şekillendirilmiş olsalar da sanki hiç insan katkısı olmayan, kendi kendine var olmuş, kendi aurası içinde var olmaya devam eden, insanla çok fazla da iletişim kurmayan nesneler izlenimini de bir ölçüde uyandırmaktadır. O halde seramik alanı için brütalist etkiden bahsederken minimalist olma durumunu da bir özellik olarak değerlendirme kriterlerine içine sokmak yanlış olmayacaktır.



Görsel 14. Tjok Desuagge, t.y, İsimsiz / Untitled.
Google. Erişim: 25.03.2017. goo.gl/pwXGe7

Seramik sanatının önemli isimlerinden olan Tjok Dessauage'ın çalışmaları da bu örneklem dizilimi içinde yer bulabilir (Görsel 14). Seramik tornası ile şekillendirdiği çalışmalarında sanatçı, geleneksel bir form olan çanak formlarının üstünü kapatarak biçimlerini oluştur. Geometrik, kütsel, malzemenin büyük oranda ham kullanımının söz konusu olduğu yukarıdaki çalışma, minimalist yaklaşımıyla beraber kısmi anlamda brütalist bir etkiye sahip bir çalışma olarak nitelendirilebilir.



Görsel 15-16-17-18. Eric Astoul, t.y. Heykel 39-43 / sculpture 39-43.
Astouleric.fr/sculptures. Erişim: 9.03.2017. goo.gl/hsEJqn

Eric Astoul yapıtlarıyla (Görsel 15,16,17,18) Mestre'nin çalışmalarının (Görsel 12) aynı bağlam içinde olduğu söylenebilir. Farklılık biçimi oluşturma stilidir. Kili düzgün olmayan bir geometri içinde, kütsel, strüktürü açıkça görülebilen bir anlayışla biçimlendiren Astoul'un çalışmaları yoğun brütalist etkiye sahiptir.



Görsel 19. Wim Borst, 2004, Bağlantı Serisi 12 / Connection Series 12.
Wim Borst Ceramics. Erişim: 13.03.2017. goo.gl/s6SNDE

Wim Borst bu bağlamda mimari yapıları andıran kütsel-geometrik bir biçimlendirme üslubuna sahip bir sanatçı olarak değerlendirilebilir (Görsel 19). Sırsız-ham geometrik yapıları birbiriyle bir bütün içinde ilişkilendirerek yapıtlarını ortaya koyar.

Brütalizm daha önce de belirtildiği gibi “brüt” kelimesinden türemiştir. Brüt kelimesine eklenen “-al” eki, tıpkı “monument-al” kelimesinde olduğu gibi sözcüğe “anıt-sal” bir anlam da yüklemektedir. Bu durumda “brütalist mimari yapılar için geçerli olan “anıtsal” özellik, seramik sanatı içinde brütalist etki özelliği olarak düşünülebilir mi?” sorusu önem kazanmaktadır.

Bu sorunun cevabı, pek çok seramik sanatçısı ve çalışmaları arasından bu makale için dikkatlice seçilmiş örnekler dizisine dikkatle bakıldığında cevabını bulabilmektedir. Örnek olarak kullanılmış olan tüm çalışmalar sanki çok büyük bir anıtın küçük bir maketi olma izlenimini vermektedir. Başka bir deyişle; yapıtlar oldukları boyutlardan çok daha büyük boyutlarda da (anıtsal boyutlarda) inşa edilebilir niteliktedir. O halde brütalist etkiye sahip çalışmalar için “anıtsallık”, bir başka brütalist etki özelliği olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. David Binns'in çalışmalarında da (Görsel 20) bahsi geçen anıtsallık durumu söz konusudur.



Görsel 20. David Binns, 1999, Uzun Duran Form / Tall Standing Form.
David Binns Ceramics. Erişim: 9.03.2017. goo.gl/rbA8oM

Sanatçı kilin içine kil olmayan malzemeleri karıştırıp, fırınlamakta ve fırından çıktığında da yüzeyi günlerce zımparalayarak, malzemenin kendisini görünür kılmaktadır. Yeni bir seramik malzemesi oluşturma olarak da değerlendirilebilecek bu süreci bir form vasıtasıyla yapan sanatçının çalışmaları, kil plastikliğini yerine taş heykel plastikliği taşıyan, geometrik, kütsel ve minimalist etki taşımaktadır.



Görsel 21. Michael Moore, 2013, Akış / Flow.
Michael Moore Ceramics. Erişim: 9.03.2017. goo.gl/szwrUK

Seramik sanatçısı Michael Moore'un yukarıda görülen çalışması (Görsel 21) içinde brütalist etkiden bahsetmek mümkündür.



Görsel 22. Anne Currier, 2014, Haydut / Tuplet.
Lacoste Gallery. Erişim: 13.03.2017. goo.gl/zMYM9f

Alfred Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Anne Currier'in çalışmalarını da (Görsel 22) aynı bağlam içinde ele almak mümkündür.

"Seramik Sanatında Brütalist Etki" bağlamında pek çok örnek bulunmaktadır. Yukarıdaki örnekler belli başlı örnekler olup konunun daha iyi anlaşılabilmesi için pek seçilmiş olanlardır, ancak bütün bu örneklerle dikkatlice bakıldığında hiç birisinin brütalist etki yaratmak gibi bir amaçla inşa edilmediğinin altını çizmek gereklidir. Bu formlar sanatçıların kendi kişisel üsluplarına göre şekil almış yapılar olup, dışarıdan bakan üçüncü bir göz için brütalist etki taşımaları söz konusudur.

Sonuç

Sanatçı yaratan kişidir; çevresinde gördüğü biçimleri, ifade etmek istediği fikre göre yeniden kurgulayarak ortaya koyar ve bunun için çevresindeki malzemeleri kullanır. Seramik kili de bu malzemelerden birisidir. Her sanatçı kili kendi özgün stilde şekillendirir ve ortaya koyar. Biçimlendirilen seramikler izleyiciye sunulur ve izleyicinin öznel değerlendirme süreci başlar. Bu değerlendirme süreci içinde izleyici, sanatsal yaklaşımından, geçmiş tecrübelerinden, eğitiminden ve daha pek çok birikiminden yararlanarak sanatsal çalışmayı değerlendirir. Bu makalede ortaya konmak istenen de bahsi geçen değerlendirme süreci-

ne yeni bir bilgi katmanı ilave etmektir; “mimari alanda söz konusu olan brütalist etkiden seramik alanı için de bahsetme imkanının olup olmadığı” sorusuna yanıt verebilmektir.

Tıpkı mimaride olduğu gibi seramik biçimlerde de brütalist estetikten bahsetmek mümkündür. Bunun için mimari örnekler ve seramik örnekler incelenmiş, mimari alandaki brütalist etki özelliklerinin seramik için de geçerli olduğu ortaya çıkmıştır.

Seramik sanatında brütalist etkinin ortaya çıkışı için gerekli biçim özellikleri: strüktürün gizlenmediği, anıtsal-kütlesel bir biçim olma, ham kilden, sırsız ya da kısmi olarak sırlı olma, kilin plastikliğini kullanmayan geometrik bir estetiğe sahip olma ve minimalist bir etkiye sahip olma olarak derlenebilir. Bu özelliklerin bir araya geldiği çalışmalar için brütalist etkiden söz etmek mümkün olabilmektedir.

Kaynakça

Banham, Reyner. (1955). The New Brutalism. *Architectural Review* 118, s. 354-361. Londra: Architectural Press.

Brenner, Art. (1971). Concerning Sculpture and Architecture. *Leonardo*, 4, s.100. Londra: Mit Press. doi:10.2307/1572183

Phaidon Press. (1999). *The 20th Century Art Book*. New York: Phadion Press.

Galatalı, Atilla. (1985). Eleştirim. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*. s. 93. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Harari, Yuval Noah. (2016). *Sapiens: Hayvanlardan Tanrılara* (E. Genç, Çev.). İstanbul, Türkiye: Kolektif Kitap.

Hasol, Doğan. (1995). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Kagan, Mossej. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. İstanbul: İmge Kitabevi.

McClelland, M., & Stewart, G. (2007). *Concrete Toronto: A Guide to Concrete Architecture from the Fifties to the Seventies*. s. 12. Kanada: Coach House Books.

Pantoja, M., Moreira, P., & Lomardo, L. (2012). Towards the Performative Architecture Through the Tectonic Vision. *International Scientific Journal of Architecture and Engineering*, 2. Londra: Adeo Media.

ÖNEMLİ BİR MİMARLIK BELGELEME ARACI OLARAK SİNEMA FİMLERİ: SİVRİ AKILLILAR FİLMİ VE NEBİOĞLU TATİL KÖYÜ

MOVIES AS AN IMPORTANT MEDIA TO DOCUMENT ARCHITECTURE: SİVRİ AKILLILAR AND THE NEBİOĞLU HOLIDAY VILLAGE

YRD. DOÇ. Dr. **UMUT ŞUMNU**

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
usumnu@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1172-0532>

Öz: Konaklama mimarisi, mimarlık tarihi içerisinde son dönemde öne çıkan ve sıklıkla çalışılan bir alandır. 1967 yılında Yüksek mimar Ziya Nebioğlu tarafından İzmir'e 30km mesafede Çeşmealtı bölgesinde Urla İskelesi yakınında tasarlanan Nebioğlu Turistik Tesisleri Türkiye'de "tatil köyü" konsepti ile inşa edilmiş ilk tesis olma özelliği, önerdiği yerleşim modeli, özgün biçimsel kararları ve sunduğu yaşam tarzıyla, gerek Türkiye'nin savaş sonrası modern mimarlık mirası bakımından gerekse Türkiye'de konaklama/turizm mimarisinin tarihi bakımından ayrıcalıklı bir yapıdır. Türkiye'de organik mimarlığın önemli temsillerinden biri olan Nebioğlu Tatil Köyü 2005 yılı içerisinde bir firma tarafından satın alınmış ve sonrasında tatil köyündeki 30 adet bungalov ve tesis tümüyle yıkılmıştır. Bu anlamda, 1977 yılında Zeki Alasya tarafından yönetilen Sivri Akıllılar Filmi, çok az sayıdaki fotoğraf, mimari çizim ve gazete ilanının yanında Tatil Köyü ile ilgili elimizde kalan en ciddi belge olarak görülebilir.

Makale bu noktada öncelikle sinemanın önemli bir mimarlık belgeleme aracı/ortamı olduğunu tartışmayı amaçlar. Sinema filmleri mimari çizimler ve fotoğraflar gibi durağan temsiller üzerinden okuyamadığımız bir bakış açısını sunma potansiyeline sahiptirler. Bu kapsamda makale, Sivri Akıllılar filminden yola çıkarak Nebioğlu Tatil Köyü'ne ilişkin bütüncül bir bakış açısı geliştirmek ve yapıya daha yakından bakmak amacı taşımaktadır. Bu filmin aracılığıyla mekanın genel biçimsel kararları, iç mekanları, mobilya, malzeme, renk seçimleri ve özellikle de gündelik hayatla kurduğu ilişki daha görünür olur.

Anahtar Sözcükler: Mimarlık Tarihi, Konaklama Mimarisi, Sinema ve Mimarlık, Sivri Akıllılar Filmi, Nebioğlu Tatil Köyü.

Abstract: *In recent years, tourism architecture emerges as a prominent concept and recently studied field within the architectural historiography. Nebioğlu Holiday Village designed by architect Ziya Nebioğlu in 1967 can be seen as an important example of hospitality design and tourism architecture in Turkey. In addition, considering its relation with the site, its unique architectural plasticity and its life-style. Nebioğlu Holiday Village should be presented as a crucial case for the documentation of post-war modernism in Turkey. Unfortunately, in the year 2005, Nebioğlu Holiday village which is the first 'holiday village' in Turkey was totally destroyed. Therefore, in addition to the already existing architectural drawings, photographs and newspaper advertisement, the movie Sivri Akıllar that was directed by Zeki Alasya in 1977 appears as the one and only document to have a view about the village. By making a close reading of the movie one can develop a detailed perspective about the village and understand its architectural importance.*

In that respect, the study first underlines the importance of movies for documenting architecture. In addition to 'inert' documentations like the architectural drawings and photographs, the movies have potential to portray a more extended view about the architectural spaces. By way of movies, one can find a fertile soil to understand the spatial organisation in a better way. Moreover one can also find an invaluable data about the interior space and its furniture, fixture and material decisions.

Keywords: *Architectural Historiography, Hospitality Design, Cinema and Architecture, the Movie Sivri Akıllılar, Nebioğlu Holiday Village.*

Giriş

Bazı filmler sinemacıları olduğu kadar mimarları da yakından etkiler. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *My Uncle* (Jacques Tati, 1958), *Playtime* (Jacques Tati, 1967), 2001 *Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Belly of an Architect* (Peter Greenaway, 1988) gibi filmler mimarlık ve sinema disiplinleri arasındaki sınırları aşındırır; iki disiplinin iç içe geçtiği yeni alanlar yaratır (Görsel 1). Bu filmlerin bazılarında mimarlık bir metafor olarak ele alınır; bazılarında mimarlık 'ideolojik bir aparat' olarak yüzeye çıkar ve toplum mühendisliğiyle arasındaki kaçınılmaz bağa vurgu yapılır; bazılarında, içinde bulunduğumuz çağın mimarlığına yönelik bir eleştiri gündeme getirilir; bazılarında ise geleceğin mimarisin nasıl olacağı ve gelecekte nasıl mekanlarda yaşayacağımız sorgulanır.



Görsel 1. Mimarlığın ön planda olduğu sinema filmlerinin afişleri
IMDB. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/3PZ8

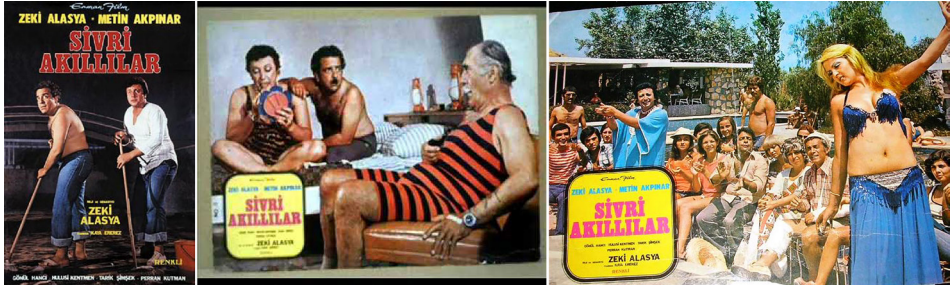
Mimarlık ve sinema disiplinlerinin kesişiminde üretilen bu filmlerin dışında, bazı filmlerde de mimarlık merkezi bir rol oynamasa da, 'arka planda' önemli bir yer tutar ve bugünden baktığımızda mimarlık tarihine ilişkin önemli bir belge niteliği taşır. Örneğin 1984 (Michael Radford, 1984) filmi Battersea Power Station yapısından, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) filmi The Bradbury Building yapısından, *Big Lebowski* (Joel Coen ve Ethan Coen, 1998) filmi John Lautner'in The Sheats Goldstein yapısından, *Body Double* (Brian De Palma, 1984) filmi John Lautner'in Chemosphere yapısından, *Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) filmi Team 4'ün Skybreak yapısından, *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) filmi Frank Lloyd Wri-

ght'ın Marin County Civic Center yapısından ve *Where The Truth Lies* (Atom Egoyan, 2005) Pierre Koenig'in Stahl House yapısından ayrı düşünülemez. Bu filmler sayesinde dönemi için önemli olan birçok mekan hakkında detaylı bilgi sahibi oluruz.



Görsel 2. Köyden İndim Şehre filminin afişi ve filmden sahneler
Beyazperde. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/uEPjHK

Türk sineması bağlamında, mimari belge niteliğinde olan filmlere en iyi örneklerden biri 1974 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen, yönetmenin çektiği *Salak Milyoner* filminin devamı niteliğinde olan ve başrollerini Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Halit Akçatepe gibi önemli oyuncuların paylaştığı *Köyden İndim Şehre* filmidir. Filmde kullanılan mekanlar bakımından İstanbul üzerine önemli mekansal okumalar yapmamızı sağlayan *Salak Milyoner* filmine benzer şekilde, *Köyden İndim Şehre* filmi de Ankara'nın Kızılay, Ulus, Güven Park, Gençlik Parkı gibi kamusal mekanlarına; Gar binası, Türk Ocağı binası, Kore Anıtı, Stad Oteli, Kızılay Gökdeleni, İş Bankası Gökdeleni gibi anıtsal binalarına ve Vakko mağazası gibi dönemin önemli ticari yapılarına ilişkin ipuçları sunar (Görsel 2).



Görsel 3. Sivri Akıllılar filminin afişleri
Sinematürk. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/YokBZZ

Köyden İndim Şehre filminden 3 yıl sonra, 1977 yılında Zeki Alasya tarafından yönetilen ve oyuncu olarak da Metin Akpınar, Hulusi Kentmen ve Perran Kutman'la beraber rol aldığı *Sivri Akıllılar* filmi de bizlere mimarlık tarihine ilişkin önemli bir belge niteliğindedir (Görsel 3). *Köyden İndim Şehre* filminden farklı olarak, *Sivri Akıllılar* filminde konu edilen mekan(lar) İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerin kamusal alanları ve anıtsal binaları değil, şehir dışında bir tatil köyüdür (Görsel 4). Türkiye'nin ilk tatil köylerinden biri olan Nebioğlu Turistik Tesislerinden bugün çok ufak bir parçanın kalmış olması, *Sivri Akıllılar* filmini daha

da ayrıcalıklı kılmaktadır. Elimizde bu yapıyla ilgili yapıldığı yıllarda yayınlanan makaleler, mimari çizimleri ve az sayıda fotoğrafın dışında kaynak olmaması, Sivri Akıllar filmini Türkiye’de modern konaklama mimarisinin önemli bir yapısı olan Nebioğlu Turistik Tesislerini anlamada önemli bir konuma yerleştirmektedir.

Türkiye’nin konaklama/turizm mimarisinin tarihi ve Nebioğlu Turistik Tesisleri’nin bu anlamdaki önemi başka bir makalenin konusu olarak bırakılmıştır. Makale kapsamında öncelikle sinemanın önemli bir mimarlık belgeleme aracı/ortamı olduğuna işaret etmeye çalışılmış ve sinema filmlerinin mimari çizimler ve fotoğraflar gibi ‘durağan’ temsiller üzerinden okumadığımız bir bakış açısını sunma potansiyeli üzerinde durulmuştur.



Görsel 4. Sıtkı Fırat tarafından fotoğraflanan Nebioğlu Tatil Köyü. (Yazarın Koleksiyonu)

Sivri Akıllılar filmi bu anlamda Nebioğlu Tatil Köyü’ne ilişkin daha bütüncül bir bakış açısı geliştirmek, mekanın biçimsel kararlarını, mobilya, renk ve malzeme seçimlerini daha iyi anlamak ve özellikle de mekanın gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi anlamak için önemli bir belge niteliği taşır. Filmde konu edilen Nebioğlu Tatil Köyü’nün özgün biçimsel kararları ve önerdiği yaşam tarzına geçmeden önce yapının mimarına ilişkin bilgileri gündeme getirmek yararlı olacaktır.

Mimar Ziya Nebioğlu

1915 doğumlu olan Ziya Nebioğlu, 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmiş ve University of Florida-Gainesville’ de mimarlık eğitimine başlamıştır. 1943 yılında tamamladığı eğitiminin ardından bir süre Amerika’da çalışmış ve çeşitli tasarım/uygulama projelerine imza atmıştır. 1948 yılında ailesiyle İzmir’e dönen Nebioğlu, 1965 yılında Urla’ya taşınmaya kadar mimarlık faaliyetlerini yürüteceği ofisini açmıştır. Bu ofiste, 1950-1960 yılları arasında İzmir’de- Karşıyaka, Alsancak, Göztepe ve Aydın-Söke’de çok sayıda bahçeli konut,

az katlı aile apartmanı, okul ve sinema yapısı tasarlamıştır (Sayar, 2006, s. 37). Tasarladığı çok sayıda yapı arasında en önemlileri Özsaruhan Evi(1950-1953), Paya Apartmanı (1950-1957), Tabak I ve II Apartmanları (1952, 1956), Selimgil Apartmanı (1951), Sami Bey Apartmanı (1951), Samim Kocagöz Evi (1950-1951) ve Ziya Nebioğlu Evi'dir. Bu yapılar arasında özellikle Özsaruhan Evi literatürde Nebioğlu'nun mimarlık anlayışının cisimleştiği özgün bir örnek olarak dile getirilir. Mimara ilişkin yapılan akademik çalışmalarda Nebioğlu mimarlığının ve Özsaruhan Evi'nin "Amerikan kaynaklı uluslararası modern mimarlık anlayışının İzmir üzerinden açılan yeni bir pencere" olduğundan bahsedilir (Sayar, 2011, s. 46). Ek olarak bu kaynaklarda, mimarın F.L.Wright'ın organik mimarlık anlayışından etkilendiğine ve neredeyse tüm konut projelerinde Wright'ın Prairie evlerinin genel özelliklerini –yatayda yayılma, geniş saçaklı az eğimli çatılar, malzemelerin doğal dokusunun ve renginin vurgulanması ve doğal çevreyle bütünleşme kaygısını- izlemenin mümkün olduğuna işaret edilir (Sayar, 2006, s. 37). Nebioğlu'nun konut projeleri için dile getirilen doğa ile bütünleşmiş tasarım yaklaşımı Nebioğlu Tatil Köyü projesinde de dikkat çekmektedir.

Nebioğlu Tatil Köyü



Görsel 5. Nebioğlu Tatil Köyü'ne Ait Reklamlar

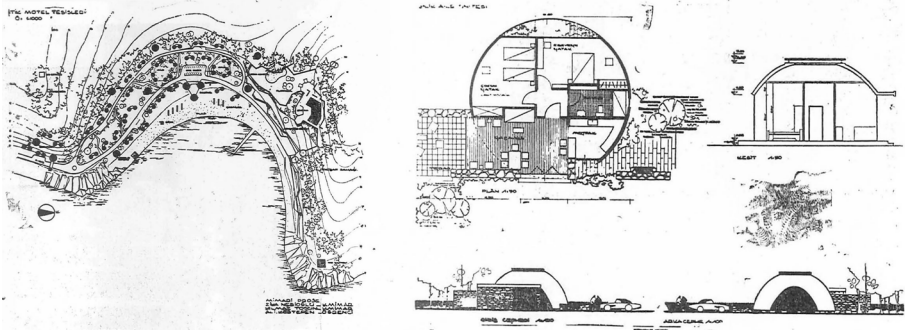
Milliyet Gazetesi Turizm Eklerinde 26.05.1970, 05.05.1972 ve 16.05.1970 tarihli ilanlar)

1967 yılında Yüksek mimar Ziya Nebioğlu tarafından İzmir'e 30 km mesafede Çeşmealtı bölgesinde Urla İskelesi yakınında tasarlanan Nebioğlu Turistik Tesisleri sadece Türkiye'de "tatil köyü" konsepti ile inşa edilmiş ilk tesis olma özelliğiyle değil, aynı zamanda yerleşim modeli, özgün biçimsel kararları ve önerdiği yaşam tarzı bakımından da ayrıcalıklı bir yapıdır. İnşaatının tamamlanmasının ardından tesis dönemin turizm eklerinde, dergilerinde ve gazetelerinde sıklıkla yer bulmuştur (Görsel 5).

Yapıyla ilgili Arkitekt dergisinde 1967 yılında mimarları tarafından bir yazı yayınlanmıştır. Yazıda, inşa edilmekte olan turistik motel tesislerinin 5 yataklı büyük ve çift yataklı küçük ünitelerden oluşan toplam 140 yataklı bir yerleşke olduğu, tesislerde 150 kişilik bir lokantanın, sahil boyunca plaj ve soyunma kabinlerinin, kayalık zeminde bir kahve'nin yer

aldığı dile getirilir. Yazıda dikkat çeken diğer bir unsur da “tesislerin alışılmamış bir formda olmasının birçoklarını tatmin etmediği ve inşasının dahi olumsuz karşılandığı” bilgisidir. Bu formların seçilme nedeni mimar tarafından şöyle açıklanır (Görsel 6):

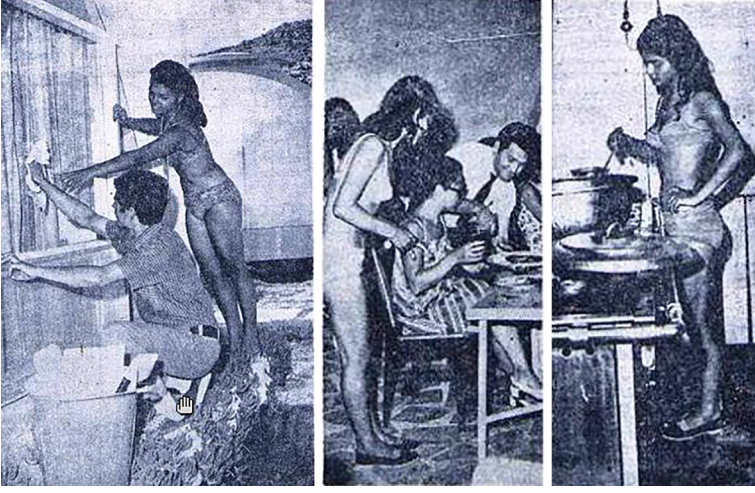
“şimdiye kadar otel odaları yan yana dizilerek meydana geliyordu. Halbuki bu arsanın kayalık oluşu yer yer, çadır-oba havası vereceği umuduyla bu forma yaklaşılmış, devamlı etüdlar neticesi bu kanaate varılmıştır...Tabiatta her şey keskin, kübik, prizmatik hatlar halinde görülmemiştir. Hepsini bu geometrik şekillerden çok şey kaybederek bulunuyorlar. Proje mimarı unitelerin deniz kenarındaki çakılların benzeri yumuşak, tabiatın malı olan formunu taşımasını savunmaktadır.” (Nebioğlu ve Tosun, 1967, s. 113).



Görsel 6. Arkitekt dergisinde yayınlanan makalede yer verilen yerleşke planı, oda planları, oda kesit ve görünüş çizimleri.
Nebioğlu, Ziya ve Tosun, Yılmaz. (1967). Nebioğlu Turistik Tesisleri. *Arkitekt*, 327, s. 113.

Milliyet gazetesinde Ümit Deniz tarafından yazılan 1969 tarihli “5 Güzel hürili bir cennet var” başlıklı bir köşe yazısında da tesisin fiziksel olanaklarına, ‘alışılmışın dışındaki’ mimarisine ve sunduğu ‘renkli’ yaşam biçimine göndermede bulunulur (Görsel 7):

Ege kıyılarında bir cennet var dostlar...Güneşi bambaşka sıcak...Denizi bir başka güzel...Yaz gecelerinde kumsala dökülen müzik sesleriyle, bir başka alem burası...Üstelik burada 5 güzel huri misafirlere hizmet eder. İzmir’den 30 kilometre mesafede Urla-çeşmealtı yolu üzerinde 60.000m²lik saha üzerine bir tatil köyü kurmuş, yüksek mimar Ziya Nebioğlu. Kurmuş ki, kurmuş ama...Toplam 136 yataklı evleri deniz kesanesinden esinlenmiş. Yüzme havuzu, gece kulübü ve restoranı ile 1968 yaz sezonunda dolup boşalmış köy. Ev sahipliğini yapan beş güzel kız bir başka hava veriyor köye. Nebioğlu’nun kızları bunlar. Babalarının en büyük yardımcıları. Geçen sezon birbirinden güzel geceler düzenlendi burada. Köy gecesi, Hawaii gecesi...Ama o geceleri yaşayanlara bile parmak ısırttıracak gibimize geliyor, gelecek sezon için düşünülenler (Deniz, 1969, s. 5).

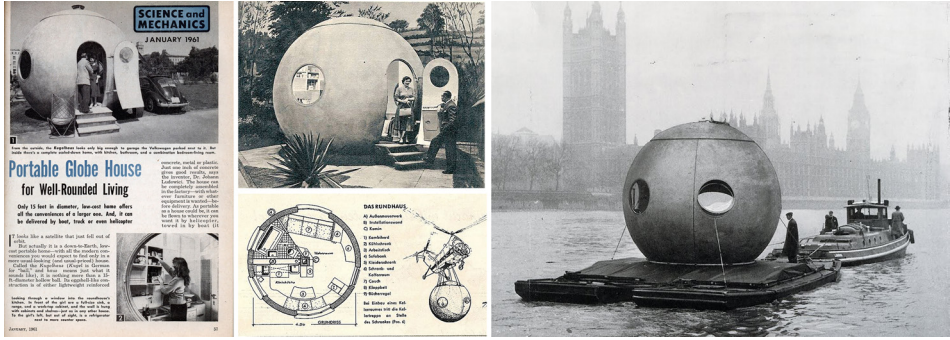


Görsel 7. Nebioğlu'nun kızları

Milliyet Gazetesi'nde 04.11.1969 tarihinde yayınlanan köşe yazısında yer alan fotoğraflar

Akşam gazetesinde Rauf Tamer tarafından 24 Nisan 1970 tarihli "Tatil" başlıklı köşe yazısında Ziya Nebioğlu'nun Mısır'da biner kişilik dev bir tatil köyü kuracağından bahsedilir. Yazıda Mısır Turizm Bakanlığı müsteşarlarının Nebioğlu'nun sahibi olduğu Nebioğlu Tatil Köyü'nü gezdikleri ve tatil köyünün "füze uçağını" sembolize eden mimarisine hayran oldukları anlatılır.

Nebioğlu Turistik tesislerinin yer aldığı yazılarda vurgu yapılan ve denizkeşanesi, oba-çadır, füze-uçağı formundan esinlenildiği söylenen bu 'alışılmamış' biçimlerin aslında bir dönem temsili olduğunun ve dönemin yeni komposit üretim teknolojileri ile şekillenen organik mimarlık anlayışının yansıması olduğunun altı çizilmelidir. Bu kapsamda Nebioğlu Tatil Köyü'nde betonarme sistemle inşa edilmiş yatma birimlerinin formlarının izleri Matti Suuronen'in 'futuro house' ve 'venturo house' ya da Juni Ludowici'nin 1959 tarihli 'Das Rundhaus/Globe House' adlı prefabrik konut projelerinde görülebilir (Görsel 8). Türkiye'de organik mimarlığın önemli temsillerinden biri olan Nebioğlu Tatil Köyü 2005 yılı içerisinde bir firma tarafından satın alınmış ve sonrasında tatil köyündeki 30 adet bungalow ve tesis tümüyle yıkılmıştır (Sayar ve Güner, 2008).



Görsel 8. Juni Ludowici tarafından tasarlanan 1959 tarihli Globe House'a ilişkin fotoğraflar
Juni Ludowici arşivi. Erişim: 02.02.2017. goo.gl/IZF5gg

Bu kapsamda, Sivri Akıllılar filmi şu an çok ufak bir parçası kalan Nebioğlu Tatil Köyü'ne ilişkin bütüncül bir bakış açısı geliştirmek ve yapıların biçimsel kararlarına ve yaşamla kurdukları ilişkiye daha yakından bakmak için önemli bir belge niteliğindedir.

Sivri Akıllılar Filmi



Görsel 9. Sivri Akıllılar filminin açılış sahnelerinde yer alan Nebioğlu yerleşkesi
Sivri Akıllılar filmi. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/yTbx79

Filmde, genel olarak, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın iftiraya uğrayan arkadaşlarını kurtarmaya çalışması anlatılır. Recep ve karısı Perihan bir gazete çekilişinde tatil kazanır. Otele gelirler ve arkadaşları Zeki ve Metin'in otelde garson olarak çalıştığını görürler. Otele aynı gün milyoner Cemil Bey de ailesiyle gelir. Otelin müdürü bu fırsatı kaçırmak istemez ve Cemil Bey'in karısının mücevherlerini çalmak için bir plân yapar. Arkadaşı Sezai'yi ayarlar. Sezai, Cemil Bey'in kızının doğum gününde mücevherleri çalar. Mücevher kutusunu da Recep ve Perihan'ın odasına koyar. Polis suçlu olarak Recep ve Perihan'ı tutuklar. Film boyunca Zeki ve Metin arkadaşlarını kurtarmak için gerçek hırsızı bulmaya çalışacaktır.



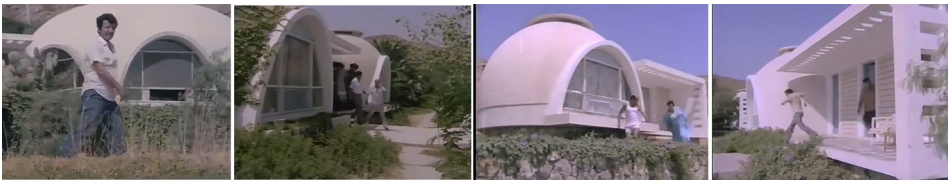
Görsel 10. Filmdeki karakter odaklı çekimlerinin arka fonunda yer alan yapılar
Sivri Akıllılar Filmi. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/yTbx79

Filmin açılış sahnelerinde tatil köyüne ilişkin genel plan çekimleri sunulur. Çoğunlukla havadan çekilen bu sahnelerle Nebioğlu Tatil Köyü'nün araziye yerleşimi, denizle ve bitki örtüsüyle kurduğu ilişkiye yönelik bütüncül bir izlenim elde ederiz (Görsel 9). Bu sahnelerden yerleşkede konaklama birimlerinin yamaca konumlandırıldığı ve plaj, yüzme havuzu, gece kulübü ve restoran gibi sosyal mekanların sahille ilişkilendirildiği dikkat çekmektedir.



Görsel 11. Filmde Nebioğlu turistik tesislerinde yer alan havuz ve yanındaki bar mekanı
Sivri Akıllılar Filmi. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/yTbx79

Filmin öyküsü kurulmaya başladıkça ve Tatil Köyü'nün misafirleri geldikçe karakter odaklı çekimler başlamaktadır. Filmdeki karakterlerin tanıtıldığı bu çekimlerde arka planda yerleşkenin müracaat-karşılama mekanı, plaj, havuz başı gibi sosyal mekanları izleyiciye gösterilir (Görsel 10). Bu alanlar arasında özellikle havuz ve çevresi, hikâyenin hem gündüz hem de gece çekimlerinin vazgeçilmez mekanıdır. Bu çekimlerde Tatil Köyü'nün en önemli mimari elemanlarından biri olan havuzun tasarımı detaylı bir şekilde sunulur. Ek olarak bu çekimlerde havuzun ortasında yer alan köprü, bu köprüde yer alan ve bir dönem temsili sayılabilecek 'globe' aydınlatmalar, havuz kenarında yer alan 've yine dönemin moda renkleri ve geometrileriyle tasarlanmış olan bar mekanına daha yakından bakma fırsatı buluruz (Görsel 11).



Görsel 12. Filmde Nebioğlu turistik tesislerindeki bungalovların dıştan fotoğrafları
Sivri Akıllılar filmi. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/yTbx79

Filmin sonuna doğru çekimler, çalınan mücevherlerin saklandığı konaklama birimlerine odaklanır. Bu çekimlerde Tatil Köyü mekanının en çok tartışılan bungalov yapılarına hem dışarıdan hem de içeriden bakarız (Görsel 12). Özellikle odaların içerisinde yapılan çekimler, bu mekanların iç mekanlarının nasıl düzenlendiğini gösteren yegâne belgelerdir (Görsel 13). Bu çekimler sayesinde odaların iç mekanlarındaki yer döşemesi, mobilya ve tekstil ürünlerine ilişkin detaylı bilgi sahibi oluruz. Özellikle bungalovların iç mekanlarındaki mozaik yer döşemeleri, suni deri mobilya kaplamaları, geometrik desenli perdeler ve turuncu renginin yaygın kullanımı 1960'ların iç mekanlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir dönem temsili olarak değerlendirilebilir.



Görsel 13. Filimde bungalovların iç mekan fotoğrafları
Sivri Akıllılar filmi. Erişim: 19.06.2017. goo.gl/yTbx79

Sonuç



Görsel 14. Afife Selen Selçuk ve Hasan Çetin Akay'ın aile albümlerinde yer alan Nebioğlu Tatil Köyü fotoğrafları, Yazarın Koleksiyonu

Nebioğlu Tatil Köyü yapısı artık yok. Sivri Akıllılar filmi Türkiye'de organik mimarlığın önemli temsillerinden biri olan Nebioğlu Tatil Köyü'nü hatırlamada ve anlamada önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Makale kapsamında Tatil Köyü'ne ilişkin elimizde var olan mimari çizim, fotoğraf ve makale gibi belgelere ek olarak Sivri Akıllılar filminin önemine işaret edilmiş ve bu film yoluyla bu temsillerde açığa çıkmayan mekansal ve yaşamsal özellikler vurgulanmıştır. Bu yapıyı daha iyi tanımada diğer önemli belgeler de burada tatil yapmış kişilerin aile albümlerindeki fotoğraflardır (Görsel 14). Bu fotoğraflar üzerinden Ziya Nebioğlu'nun mimarlığı ve Tatil Köyü'nün mimarlık alanındaki öneminin yanında bu mekanın nasıl kullanıcı tarafından nasıl deneyimlendiği bilgisine de ulaşılmaktadır. Bu tip fotoğrafların çoğalması bizlere Türkiye'nin tatil köyü konsepti ile üretilmiş ilk yapısı olan Nebioğlu Tatil Köyü'nün sunduğu yaşam kültürünü daha da iyi anlatacaktır.

Kaynakça

Deniz, Ümit. (4 Kasım 1969). 5 Güzel hurili bir cennet var. *Milliyet*, s. 5.

Nebioğlu, Z., Tosun, Y. (1967). Nebioğlu Turistik Tesisleri. *Arkitekt*, 327, s. 113.

Sayar, Yasemin. (2006). Mimar Ziya Nebioğlu'nun 1950-1960 Yılları Arasında Karşıyaka'da Gerçekleştirdiği Konut Çalışmaları. *Ege Mimarlık*, 58, s. 36-39.

Sayar, Y., Güner, D. (2008). Nebioğlu Tatil Köyü. *Docomomo Türkiye Mimarlığında Yerel Açılımlar*, Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Sayar, Yasemin. (2011). İzmir'de Amerikan Modernizminden İzler: Ziya Nebioğlu Mimarlığı (1948-1975). *Mimarlık*, 359, s. 46-50.

Tamer, Rauf. (24 Nisan 1970). Tatil, *Akşam*, s.7.

20. YÜZYIL SANATINDA GÜNDELİK HAYAT – SANAT İLİŞKİSİ

THE RELATIONSHIP OF THE DAILY LIFE AND ART IN THE ART OF 20TH CENTURY

DOÇ. SERAP EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

serap.emmungil@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-7093-3012>

ARŞ. GÖR. GÖZDE MULLA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

gozdemulla@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4635-3368>

SEMRA KÖK BALI

Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü

semrakokbalı@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1452-0405>

Öz: Gündelik hayat ile ilgili sorgulamalar 20. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle sosyoloji ve sanat alanlarında önemli bir yer edinmiştir. Marx'ın görüşlerinden de yararlanan Fransız sosyolog Henri Lefebvre'in gündelik hayat ile ilgili görüşleri birçok sanatçıya ve sanat akımına kaynaklık etmiştir. Araştırmada, 20 yy.'da gündelik hayat kavramının ne olduğu ve bunun sanata nasıl yansıdığı, sanatçılar ve yapıtları üzerinden incelenmiştir. Sanatçıların gündelik hayatla ilgili sorgulamaları daha çok sanat ile hayatı birbirine yaklaştırma yönünde olmuştur. 20. yüzyıl sanat akımlarından başta Dada olmak üzere Neo-Dada, Happening, Pop Art, Foto Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Cobra, Sitüasyonist Enternasyonal gibi akım ve hareketler sanat ile hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlarken bunların her biri bunun için kendine göre çözümler önermiştir. Özellikle günlük yaşam nesnelerinin sanat nesnesi olarak kabul edilmesiyle başlayan bu süreç, happeninglerle birlikte izleyicinin de sanat eseri üretimine katılmasıyla devam etmiştir. İnsanın günlük yaşamda nitelikli anlar oluşturabilmesi; bir direniş eyleminin sanatsal bir pratik olarak kabul edilmesi gibi örneklerle artık herkesin sanat eseri üretebileceği fikri ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Gündelik Hayat, Sanat, İzleyici, Sanatçı, Günlük Kullanım Nesnesi.

Abstract: *The questioning about the daily life have taken an important place since the beginning of the 20th century especially in the field of sociology and art. The vision of the French sociologist Henri Lefebvre about daily life, whom views also benefited from the Marx's ideas, have been a source to many artist and arts movements. In the research, what the meaning of the daily life and how it reflected to the art in the 20th century have been examined via artists and their artworks. The questioning of the artists about daily life has been mostly as making the art and the life getting closer. While the 20th century art movements such as Neo-Dada, Happening, Pop Art, Foto Realism, New Realism, Cobra, Situationist International, especially Dada has been aiming to remove the difference between the art and the life, besides each of them has offered a solution about this according to themselves. This process, which was started especially with the acceptance of daily life objects as the art object, continued with the participation of audience to the making artwork with happenings. With examples like making qualified moments in the daily life; accepting a resistance action as an art practice action; the idea of everybody can be able to make art came exist.*

Keywords: *Daily Life, Art, Viewer, Artist, Daily Use Object.*

Giriş

Sanat hayata dönüşmekle kalmadı,
hayat da kendisi olmayı reddediyor.”
Allan Kaprow (goo.gl/CsXm7Y)

Sanatta gündelik hayata dair görüntülere ve göndermelere, sanatın başlangıcından itibaren her dönemde rastlansa da bir sorun olarak gündelik hayata ilgili incelemeler, 20. yüzyılın başlarından itibaren filozofların, sosyologların ve sanatçıların araştırmalarında büyük bir yer edinmiştir. Daha çok modern dönemlerle ilişkilendirilen gündelik hayat kavramı, birçok sergi ve kültürel etkinliğin de önemli konularından biri olmuştur. Gündelik hayat ile ilgili derinlemesine araştırmaları olan Fransız sosyolog Henri Lefebvre, çalışmalarıyla birçok sanatçının gündelik hayat ile ilgili sorgulamalarına ışık tutmuştur. Lefebvre'in gündelik hayat ile ilgili sorgulamalarına, Marx'ın “özel yaşamın soyutlanması”nı modern zamanlara bağlayan düşüncesi kaynaklık eder (Lefebvre, 2015b, s. 97).

20. yy.'da sanatçılar, Lefebvre'in de görüşlerinin ışığında sanat ile hayat arasındaki sınırları en aza indirmeyi hatta tamamen kaldırmayı amaçlamışlardır. Çünkü bu yüzyıla kadar sanat ile zanaat birbirinden belirgin bir şekilde ayrı tutulmuştur. Sanat tartışmalarındaki, güzel sanat ve zanaat ayrımı uzun süredir devam etse de Larry Shiner'ın da iddia ettiği gibi “bununla bağlantılı ama daha genel sanat ve hayat ayrımını aşma mücadelesi daha başarılı olmuş” gibidir (Shiner, 2013, s. 382). Sanatla hayatı bir araya getirmek için verilen çabalar, 1920'li yıllarda Dada'dan 1950'li yıllarda “Happening”lere ve 1960'lı yıllarda Sitüasyonist Enternasyonal'in siyasal tavırlarına kadar çok geniş bir çeşitlilikte ortaya çıkar. Görsel sanatlarda 1960'lı yıllardan bu yana pop, kavramsal, performans, enstalasyon ve çevresel sanatların büyük bir kısmı da “güzel sanat sisteminin kutupsallıklarına karşı direnmekte ve sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışmaktadır” (Shiner, 2013, s. 388).

Araştırmada, sosyolojik açıdan gündelik hayat kavramının 20 yy.'da ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Sosyolojik alanda, özellikle devrimci yanı vurgulanan gündelik hayat kavramının sanat alanına etkileri, sanata nasıl yansıdığı, sanatçı ve yapıt örneklerinin irdelenmesi yoluyla ortaya koyulmuştur. 20. yüzyıl sanat akımlarından başta Dada olmak üzere Neo-Dada, Happening, Pop Art, Foto Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Cobra, Sitüasyonist Enternasyonal gibi akım ve hareketlerin amaçlarının, sanat ile hayatı birbirine yaklaştırmak, hatta sanat ile hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak olduğu görülmüştür.

Felsefik ve Sosyolojik Bir Kavram Olarak Gündelik Hayat

Gündelik hayat kavramının bir sorun olarak ele alınması ve çeşitli tarihsel dönemlerle temellendirilmesi üzerine düşünen John Roberts, Gündelik Hayatın Felsefesi adlı kitabında gündelik hayat kavramının devrimci tarihinin neredeyse unutulduğunu vurgular. Bu devrimci tarihi yeniden odak noktası haline getirmek gerektiğini savunduğu kitabında, gündelik hayat kuramı ile 20. yüzyıla yayılan üç önemli tarih aralığı arasında bağlantı kurulabileceğini belirtir.

Bunlardan ilki, (...) modernizmin koruması altında kültürel, sosyal ve politik etkileri 1917 ile 1939 yılları arasındaki burjuva kültürünü, akademi dünyasının Avrupa ve Kuzey Amerika'da baştanbaşa görülen sınıf-dışlamalarını ve kibar estetikçiliği param-parça etmiş olan Rus Devrimi'dir. İkincisi ise savaş öncesinde iktidarda olan burjuva partileri ve burjuva kültürü ile ilişkilendirilen resmi politik tazmin biçimlerinden popüler ve entelektüel bir özgürleşmeye yol açan, İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, 1945 yılında –özellikle Fransa ve İtalya'da- ortaya çıkan anti-Faşist Kurtuluş hareketleridir. (...) Üçüncüsü, 1966'dan 1974'e kadar süren, 'günlük yaşam'ın daha önceki avangart formlarından kopuk olsa da yüksek kültür ve politik ekonominin devrimci eleştirisini sürdüren modernist karşı-kültürel egemenlik dönemidir (Roberts, 2013, s. 17).

Tarihsel aralıklara göre dönüşüm geçiren gündelik hayat, zaman içerisinde kavramın içeriği açısından da dönüşüm geçirmiştir. Önceden günü gününe yaşamak ya da hayatta kalabilmek için zorunlu olanı belirten "gündelik hayat" kavramı, artık gündelik eylemler kümesini, özellikle de bunların birbirine bağlanmasını, bir küme oluşturmalarını belirtmektedir. Çalışmayı, boş vakti; aile yaşamını ve özel yaşamı kapsayan gündelik hayat, yalnızca, yemek, içmek, giyinmek, uyumak gibi tüketim eylemlerinin toplamından ibaret olmayıp, bu eylemlerin içinde yer aldıkları toplumsal ilişkileri içermektedir. Gündelik hayat üzerine 40 yılı aşkın bir süre araştırma yapan Fransız sosyolog Henri Lefebvre bunun nedenini, bu eylemlerin birbirine eklenmesinin üretime bağlı toplumsal bir mekân ve zamanda meydana gelmesine bağlar.

Gündelik eylemler, bu birbirine bağlanma ve bunun içeriği sayesinde tekrarlanırlar (yeniden-üretilirler). Bu eylemler hem bireysel, hem "grupsal" (aile, meslektaşlar ve dostlar vb.), hem de toplumsaldır. Dolayısıyla gündelik hayatın, iş, boş vakit, "özel" yaşam, ulaşım, kamusal yaşam arasında ilişkiler dayatan (belli bir) toplumun örgütlenme ve varoluş kiplikleriyle sıkı ama henüz çok iyi anlaşılmamış bir ilişki içindedir (Lefebvre, 2015c, s. 8-9).

Gündelik hayatta, birey ile toplum arasında güçlü bir ilişki vardır. Birey kendisini toplumdan ayırmak istese bile, toplumsal bir varlık olarak kalır. Birey toplumsal bir varlıktır ancak bütün bireyler için tek bir gündelik hayat biçiminden söz edilemez. Gündelik hayat, mekân, zaman ve yaşam tarzı çeşitliliğiyle orantılı bir şekilde farklılık gösterir. Bireyin toplum ile kurduğu ilişki ile bireyin gündelik hayatla kurduğu ilişki arasında benzerlikten söz edilebilir. Lefebvre'in dediği gibi "İnsan ya gündelik hayatın insanı olacaktır ya da hiçbir şey." (Lefebvre, 2015b, s. 107). Gündelik hayatın bilinmesi, bütün olarak toplumun bilinmesini gerektirir. Çünkü gündelik hayat, etkileşimli yönüyle, tasarım, mimarlık, moda ve sanat dünyalarının bütünleştiği bir alandır. Bir bakıma disiplinlerarası bir özellik sergiler. Dolayısıyla gündelik hayatın bütün faaliyetlerle ilişkisi vardır, farklılıkları ve çatışmalarıyla onları kapsar; onların ortak alanlarıdır.

Gündelik hayat, şimdi ve burada gerçekleşir. En basit, en yalın şeyin olduğu yerdir. Bireyin kendisi olabildiği ve bireyi özüne döndüren şey, gündelik hayatın sıradanlığıdır. "Bir anlamda, bundan daha yüzeysel bir şey yoktur: Bayağılıktır, kalalıktır, *tekrarlanan şeydir*." (Lefebvre, 2015b, s. 55). Gündelik hayat "bütün sıradanlığı içinde, tekrarlardan oluşur:

evde, işte ve iş dışında; gidiş-gelişler; saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar” (Lefebvre, 2013, s. 29). Gündelik hayat, tekrarların ve yaratıcılığın buluşma, karşılaşma ve bütünleşme yeri olarak tanımlanabilir.

Bu basitliği, bayağılığı ve tekrarlarına rağmen gündelik hayat değişmez değildir; değiştirilmesi gereken ve değiştirilmesi en güç olan şeydir. “Değerini yitirebilir, dolayısıyla değişir” (Lefebvre, 2015a, s. 232). Gündelik hayatı bilmek onu dönüştürmek istemektir. Dünyayı yorumlamak yerine değiştirmek, sadece dış dünyayı değiştirmek değildir, özellikle gündelik hayatı değiştirmektir. Bütünsellik (...) “mefhumu devrim fikrinden başka bir şey değildir” (Lefebvre, 2015b, s. 255). Gündelik hayat politik yaşamı içerir: “Kamusal bilinç, bir topluma ve bir ulusa mensup olma bilinci, sınıf bilinci” (Lefebvre, 2015a, s. 97).

Gündelik hayatın şimdi oluşu ve değiştirilebilirliği bağlamında, Walter Benjamin’in gündelik hayat kavramı, geçmiş ile şimdiki zamanın, şimdiki zaman ile geleceğin, birleşme noktasında durmaktadır. “Benjamin’in ‘günlük yaşam’ı (...) bir sosyal müdahale ve muhtemel devrimci dönüştürme mekânı”dır (Roberts, 2013, s. 87).

Kültür ve gündelik hayat, her zaman ve kaçınılmaz olarak şimdiki zamanda baştan üretilir.

Marx’a göre üretim terimi yalnızca ürün imalinden ibaret değildir. Bu terim bir yandan yapıtlar yaratılmasını, kısacası “tinsel” üretimi; öte yanan maddi üretimi, şeylerin imalini belirtir. Aynı zamanda, tarihsel gelişimi sürecinde, “insanın” kendi kendisini üretmesini belirtir. Toplumsal ilişkilerin üretimi de buna dahildir. Son olarak, tüm genişliği ile ele alındığında, bu terim yeniden üretilimi de kapsar. (...) dahası toplumsal ilişkilerin de yeniden üretimi söz konusudur. Bir toplumun özünde bulunan toplumsal ilişkiler bir yıkım tarafından parçalanana kadar ayakta kalırlar; ancak bu süreç içinde hareketsiz, edilgen değildirlir. Karmaşık bir hareketlilik içinde yeniden üretilirler (Lefebvre, 2013, s. 43).

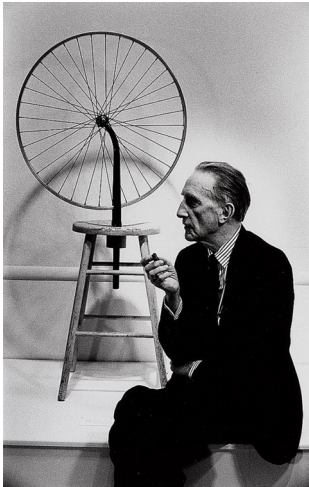
Sosyoloji temelli bu düşüncelerin ışığında, gündelik hayat ile sanat ilişkisini kurabilmek için, gündelik hayat kavramının sanat alanına nasıl yansıdığını ve sanat alanında nasıl yorumlandığını ilk olarak Dada hareketiyle ve bu süreçte üretilen sanat yapıtlarıyla izleyebiliriz.

20. Yüzyıl Sanatında Gündelik Hayat – Sanat İlişkileri

Özellikle sanat ile hayat arasındaki ayrımları ortadan kaldırma yönünde ilk adımları atan ve 20. yüzyıl sanatında belki de en büyük etki gücüne sahip hareketlerden biri olarak Dada hareketi gösterilebilir. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkımın ve yeni bir çağın uyanışına yönelik değişimlerin etkisiyle ortaya çıkan Dada hareketinde yer alan sanatçılar, 20. yy’ın başlarında uzun zamandır duydukları rahatsızlığı, mutsuzluğu ve alaycılığı sanatsal eğilimleriyle ifade etmişlerdir. Sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada hareketinde yer alan sanatçıların en büyük özelliği, sanat ile hayat arasındaki sınırları yok etme isteği ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada’yı diğer akımlardan ayıran da bu özelliğidir. Dada’nın politik tavrı aynı zamanda yeni bir toplumsal yapı önerir. Yadsımacı tavrıyla

Dada, sanatı yok etmenin yanı sıra dünyanın gidişatına bir tepkidir.

Dada, bu sanat karşıtı tavrının ifadesini, Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelerinde bulur. Bu hazır-nesneleriyle Duchamp, "anti-sanat" terimini de ilk kez kullanmıştır. Duchamp'ın hazır-nesneleri, Kübistlerin kolajlarıyla benzerlik taşır. Ancak Duchamp hayattan alınan bir ke-siti yapıtın içine uyarlamaktan çok günlük hayatta kullanılan sıradan bir nesneyi, doğrudan sanat yapıtı olarak önerir. Bu tavrıyla, nesneyi kendi dışında bir şeyi temsil etme özelliğinden çıkarıp, "Bisiklet Tekerleği" (Görsel 1) ve "Çeşme" (Görsel 2) gibi yapıtlarında olduğu gibi, sanat ile hayat arasındaki sınırları zorlar. Duchamp, "çeşme"yi gündelik hayattan bir nesne olarak seçer, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısıyla, kullanım değeri kaybolacak şekilde sadece düşünceyi ön plana çıkararak sunar. "Bu nesne için yeni bir düşünce yaratmışır" (Sanouillet, 1998, s. 313).



Görsel 1. Marcel Duchamp, 1913, Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel. (Solda)
Pinterest. Erişim: 18.07.2017. goo.gl/kmuh9v

Görsel 2. Görsel 2. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Fountain. (Sağda)
Pinterest. Erişim: 18.07.2017. goo.gl/1a58hu

50'li yıllardan itibaren, Dada'dan etkilenen ve genel olarak benzer yaklaşımlara sahip olan Neo Dada başlığı altında çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Neo Dada sözcüğü, 50'ler ve 60'larda ortaya çıkan birçok yeni sanat hareketini içine alan bir terimdir. Happening, Pop Art, Foto Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Cobra ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi akım ve hareketler gündelik hayat ile sanat arasında kurdukları ilişki bakımından da Dada'nın takipçisi akımlar olarak değerlendirilir.

Sanatçılar, gerçek hayat ile yüksek sanat arasındaki büyük boşluğun farkına vararak buna çözüm aramaya başlamışlardır. Neo Dada'nın en dikkat çeken iki sanatçısından biri olan Robert Rauschenberg, sanat ve gerçek hayat arasındaki bu boşlukta hareket etmek iste-

diğini belirtmiştir. Bunun için sokaktan ve çöp bidonlarından bulduğu nesnelerle öncelikli olarak asamblajlar yaparak "Combines" serisini oluşturur. Combines, herkesin günlük hayatını yansıtan bir kolaj serisidir. "Combines serisi, çağdaş kültürün ve günlük hayatın sanatta nasıl sunulacağı düşüncesine karşı sanatçıların büyüyen ilgisinin başlangıcının bir" işaretidir (Mathilde, 2014, goo.gl/iHkLh2).



Görsel 3. Robert Rauschenberg, 1955-59, Monogram.
WTF Art History. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/Gv1Zn1

Monogram (Görsel 3) adlı çalışma, Rauschenberg'in 1954-1964 yılları arasında yaptığı Combines serisine aittir. Rauschenberg tarafından türetilen Combines (birleşenler, bir araya gelenler) terimi tamamen yeni bir sanatsal kategori olarak, resim ve heykeli bir araya getirmiştir. Sanat eleştirmeni Leo Steinberg, "Combines'in konumlandırmasının, izleyicinin alanını genişleterek ve yeni bir gerçekliğe pencere açarak resim düzleminin geleneksel konseptine meydan okuduğunu" vurgulamış ve buna karşılık, "Combines'in, üzerine nesnelerin yayıldığı masaüstü ya da bilginin girildiği duyuru panosu gibi alıcı bir yüzey olduğunu" ileri sürmüştür (goo.gl/qufsPT).



Görsel 4. Robert Rauschenberg, 1955, Yatak / Bed.
Pinterest. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/f86UYy



Görsel 5. Jasper Johns, 1967, Bayrak / Flag.
Artsy. Erişim: 04.08.2017. goo.gl/7PaiW2

50'li yıllarda Robert Rauschenberg'in gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini buluşturan "Yatak" (Görsel 4) resmi çeşitlemeleri ve Jasper Johns'un "Bayrak" (Görsel 5) adlı yapıtı gibi imge/nesnelerden yola çıkarak gerçekleştirdiği resimler yeni arayışlara öncü olmuşlardır. Özellikle, günlük hayat nesneleri ve ikonlarından sanat yapan "Johns'un "Bayrak"ında tanınan bir nesnenin yeniden görülmesi insanların bunun statüsünü sorgulamalarına neden oldu: bu bir bayrak mıydı yoksa resim mi?" (goo.gl/aGx5nV). Konu ve malzeme anlamında, gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu "Neo-Dadacı" sanatçılar bu anlamda Dada'yla doğrudan ilişkilendirilebilir.

"Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Claes Oldenburg gibi Neo-Dada sanatçılarına göre sanat yayılcı ve kapsayıcı olmalı, sanat dışı materyalleri kendine mal etmeli, sıradan gerçekliği kapsamalı ve popüler kültürü" kutsamalıydı (goo.gl/aGx5nV). Bu sanatçılar bir yandan da Soyut Dışavurumcu resmin elitizmini ve anıtsal doğasını reddederek toplum ve çevreyi ön plana alan, daha sosyal sanat formunu tercih ederler. Allan Kaprow'un, Soyut Dışavurumcu sanatçılardan Jackson Pollock'un eylem resmine (Görsel 6) atıfta bulunarak ortaya koyduğu "Depo" (Görsel 7) adlı çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. "Depo" adlı çalışmada Jackson Pollock'un eylem resmi, Allan Kaprow tarafından, saf soyutlamadan çok günlük yaşamın dünyasına işaret ederek yeniden yorumlanır.



Görsel 6. Jackson Pollock, 1950, Kör Noktalar / Blind Spots Spots. (Solda)
Tate. Erişim: 04.08.2017. goo.gl/pgpFqN

Görsel 7. Allan Kaprow, 1961, Depo / Yard. (Sağda)
Artopia. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/FxaZwm

İzleyicilerin üzerinde zıpladıkları oto lastikleriyle dolu odalar ve üzerinden sürünerek ilerlemek zorunda kaldıkları katranlı kâğıtla kaplı yapılar içeren, "Depo" (Yard) (Görsel 7) adlı çalışması en önemli yapıtlarından biridir. Önceleri eylem ressamı olan Kaprow için eylem, resim kadar önemliydi. Gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavrandığı çalışmalar yapan Allan Kaprow, "bir yazısında şöyle demiştir: "Hayat sanattan çok daha ilginçtir. Sanat ile hayat

arasındaki çizgi olabildiği kadar akışkanlığını sürdürmeli ve belki de belli belirsiz olmalıdır.” (Yinfeng, 2017, goo.gl/qiww9E)

Allan Kaprow, Jackson Pollock’un, resmin oluşumu sırasındaki eylem hali yerine happeningi ortaya koyar. Önceleri soyut expresyonist resimler yapıp sonraları enstelasyon çalışan Allan Kaprow, John Cage ve Robert Rauschenberg ile birlikte “happening” terimini 50’lerin sonlarında türetmiştir. Sanatta ustalık ve kalıcılığı sonlandırmak gerekliliğini savunup “kati olmayan” ya da “gelip geçici” olanı öne çıkarmayı öneren Kaprow’un happeningleri sanat nesnesinin tanımını değiştirir. “Sanat” artık duvara asılarak ya da kaidenin üzerine konularak izlenen bir obje değildir. Bunun yerine hareket, ses hatta koku bile içeren her şey olabilir.

Pollock bizi öyle bir yere getirmiş ve bırakmıştır ki bu yer artık yalnızca gündelik yaşamımızın mekânları ve nesneleriyle, kendi bedenlerimizle, giysilerimizle, odalarımızla, ne bileyim, 42. Caddenin uçsuz bucaksızlığıyla doldurulabilir. Duyularımızı boyayla ifade etmek bize yetmeyeceğine göre, görüşümüz, duyumuz, hareketlerimiz, insanlarla etkileşimimiz, kokladıklarımız ve dokunduklarımızı ifade eden başka malzemeleri kullanmamız söz konusu olabilir. Her türlü malzeme yeni sanatın nesnesi olabilir: boya, sandalyeler, yiyecek, elektrik, neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler –ve yeni kuşak sanatçıların keşfedecekleri bin bir başka şey. Bu gözü pek yaratıcılar bize etrafımızdaki dünyayı sanki ilk kez görüyormuşuz gibi gösterecek, çöp kutularında, polis dosyalarında, otel lobilerinde, mağaza vitrinlerinde ve sokaklarda, rüyalarda ve korkunç kazalarda görüp de görmediklerimizi gözlerimizin önüne getirecekler. Ezilmiş çiçeklerin kokusu, bir arkadaşın mektubu, bir afiş, bir çizik, bir iç çekiş, susmadan konuşan bir ses, yanıp sönen flaş ışıkları, bir melon şapka- hepsi, bu yeni somut sanatın malzemeleri olabilecektir (Antmen, 2008, s. 233).

Sanatçı, çalışmalarında görüntü ve sesle oluşturduğu boşlukları, Pollock’un kompozisyonlarındaki gibi düzenler. Kaprow, “hem sanatında hem yazılarında Clement Greenberg’in kurallarına karşıydı. Sanat, tuvali bıraktığında biçimci estetiğin bir yeri olmayacağına inanıyordu. Kaprow’un çalışmaları, izleyici tarafından hissedilen geçici ve anlık deneyimin bir tuval resmi kadar önemli olduğu ‘sıradan deneyim estetiği’ üzerine” temellenir (Yinfeng, 2017, goo.gl/rUPNFz). Antonin Artaud da söylediği:

Sahne ve konser salonunu feshediyoruz ve bunları, bir eylemin sahnesi olacak bölümler yapmadan ya da her tür bariyeri kaldırarak tek bir bölgeyle yer değiştiriyoruz. İzleyici gerçeğinden, eylemin ortasında yer alan, eylemin içine çekilen ve fiziksel olarak ondan etkilenen, izleyici ve gösteri arasındaki, aktör ve izleyici arasındaki doğrudan iletişim yeniden kurulacak.

sözleriyle aktör ve izleyici arasındaki hiyerarşinin feshedilmesi gerektiğine 1938 yılında dikkat çeker (Jones, 1998, s. 1).

Allan Kaprow’un happeninglerine kaynaklık eden sanatçılardan biri olan John Cage’in “4’33” adlı eseri, günlük hayattan ve izleyici etkileşiminden izler taşıması açısından müzikle ilgili bir örnek olarak gösterilebilir. Bu eser, sadece dört dakika otuz üç saniyelik sessizlikten oluşmaz. Bunun yanı sıra salondaki öksürük seslerini, programa göz atan dinle-

yicilerin çıkardıkları kâğıt hışırtılarını ve konser salonundaki sesleri de içerir. Cage, insanları çevrelerindeki sıradan sesleri dinlemeye yöneltir. Cage'in 1952'de yaptığı bu eserinde, ortamdaki sıradan sesler enstrümanların seslerine katılarak müziğin bir parçası olur.

Sanat ile hayat arasında köprüler kuran, yüksek kültür ile kitle kültürünün tüketme biçimleri arasındaki sınırları eriten Pop Sanat, 1960'lı yılların son yarısından itibaren etkili olmaya başlamıştır. İzleyicinin gündelik hayatının bir parçası olan nesneleri, iki-boyutlu yüzeylere aktaran Pop sanatçıları, hazır-imgelerden yararlanmışlardır. Bu nesneler arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere gündelik hayatın çok çeşitli sıradan nesneleri, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır.

İlk akla gelen Pop sanatçılarından biri olan ve Campbell'in Çorba Kutuları (Görsel 8) örneğinde olduğu gibi gündelik hayatın ikonografisini kullanan Warhol, resimlerinde baskı tekniğini kullanarak kişisellik ve özgünlük içeren resimlere tepki gösterirken yeteneği ve ifadeyi dışlamıştır.



Görsel 8. Andy Warhol, 1962, Campbell'in Çorba Kutuları / Campbell's Soup Cans. Moma. Erişim: 15.08.2017. goo.gl/jB6dRr

Andy Warhol'un yanı sıra diğer Pop sanatçıları da hazır-imgelerden yararlanarak tüketim dünyasını sergilemişlerdir. Resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere de uzanan Pop Sanat, Tom Wesselmann'ın "Natürmort" (Görsel 9) serilerinde gördüğümüz gibi gündelik hayattan gerçek nesnelere ve bunun yanı sıra Claes Oldenburg'un çalışmalarında olduğu gibi (Görsel 10), bezden heykellere de yer vermiştir.



Görsel 9. Tom Wesselmann, 1963, Natürmort #30 / Still Life #30.
Moma. Erişim: 15.08.2017. goo.gl/vtYSqZ



Görsel 10. Claes Oldenburg, 1962, Hamburger / Floor Burger.
Moma. Erişim: 16.08.2017. goo.gl/9vGjg5

Wesselman, buluntu nesnelerle kolaj yapmaya 1959-60 yıllarında başlamış ve 1962'ye gelindiğinde resimlerinde çevre sanatı ve happeninglerin de etkisiyle üç boyutlu objeler kullanmıştır. Wesselman sanatında,

(...) popüler hayal gücünün dünyasını, çağdaş reklamcılık görüntülerini ve tüketim kültürünün gerçek objelerini kendine mal ederek, analitik bir tarafsızlıkla incelemiştir. (...) "Kolaj ile ilgili olarak sevdiğim şey," (...) "size böylesi bir çeşitlilik olanağı tanyacak şekilde, herhangi bir şeyi kullanabilirsiniz; resmin içinde bir gerçeklik biçiminden diğerine ulaşan yankılara neden olur." (Fineberg, 2014, s. 239).

Çevresindeki atık objelerle ilgilenen Oldenburg, estetik dönüşüm süreci boyunca, belirli anlamlar taşıyan eski eldivenler, ezilmiş teneke kutular, tahta parçaları ve ambalaj kâğıtları gibi popüler kültür objelerinin sıkı bir koleksiyoncusu olmuştur. Oldenburg buluntu objeyi kendi görüntüsünde yeniden tanımlamış ve bu düşüncesini de “Gördüğüm şey, bir şeyin kendisi değil ama onun biçimindeki – kendim – dir.” şeklinde ifade etmiştir (Fineberg, 2000, s. 197).

Neo Dada başlığı altında yer alan akımlardan Foto-Gerçekçilik de gündelik hayattan, özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkar. Foto-Gerçekçi resimler, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir. Resmin öznelliğini dışlayan Foto-Gerçekçiler’in konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Resimleri, gündelik hayatta yer alan fotoğrafik imgelerin bir çeşit yorumudur. “Bu yeni “foto-realizm”, (...) dünyayı tanımlamak için kullandığımız dilin onu aynı zamanda belirlediğine ilişkin bir başka bakış açısını ifade eder” (Fineberg, 2014, s. 374). Resimler, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçekliği ile yapaylığı arasındaki sınırların sorgulanmasına yol açar.



Görsel 11. Chuck Close, 1969, Phil / Phil.
Chuck Close. Erişim: 17.08.2017. goo.gl/eQRV2F

Foto-Gerçekçi akımın başlıca temsilcileri arasında dev boyutlu portreleriyle Chuck Close, kent sokaklarını ve dükkân vitrinlerini resmeden Richard Estes (Görsel 12) gibi sanatçılar yer alır. Heykel alanında ise gündelik hayattan sıradan tipleri, özellikle de Amerikalı alt ve orta sınıfları konu alan Duane Hanson’dır.

Phil (Görsel 11), Chuck Close'un öteden beri arkadaşı olan besteci Philip Glass'ın portresidir. Close, pasaport için çekilmiş bir fotoğrafı kareleme yöntemiyle ölçeklendirmiş ve tuvalde fotoğraflık bir etki yakalayabilmek için her bir kareyi havalı boya tabancası kullanarak olabildiğince büyüttür. Bu etkili büyütmenin sonucunda Glass'ın, her gözeneğini, saç telini, kırışıklığını rahatsız edici bir yakınlıkta görürüz. "Öznenin kendine olan bu soğuk mesafeliği, resmin bir portreden çok dev bir surat fotoğrafı olduğunu düşündürür" (goo.gl/eBvSeD).



Görsel 12. Richard Estes, 1968, Telefon Kulübeleri / Telephone Booths. Pinterest. Erişim: 17.08.2017. goo.gl/79rCgj



Görsel 13. Duane Hanson, 1969, Oyun Oynayan Çocuklar / Children Playing Game. Artobserved. Erişim: 17.08.2017. goo.gl/Mau9db

Hanson, tüm ayrıntısıyla birlikte ele aldığı sıradan bir Amerikalı'yı polyester malzemeye çalışır. Bu çalışmalarıyla Hanson, Amerika'nın gerçek popüler kültürünü görünür kılar. Aynı zamanda çevremizdeki insanlara bakarken daha önce de değindiğimiz gibi "yapayın nerede durduğunu ve gerçeğin nerede başladığını" sorgulamamızı sağlar.

Sanat ile hayat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan Neo-Dada akımlarından biri de Yeni Gerçekçilik'tir. Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany, resim ve heykel alanında yeni bir formül önermez. Önerdiği şey, gerçeğin kendisinin algılanmasıdır.

Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, "evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini" kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany, (...) Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: "İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (...) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'dada eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada akıllı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir." (Antmen, 2008, s. 177).

Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlayan Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat'ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran ve genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir akımdır. Bu akımın başlıca temsilcileri arasında bulunan Arman'ın yapıtları, çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşur. (Görsel 12) "Arman, "Çöp Kutuları (Poubelles)" ile, en gerçekçi biçimde, çöplerin, atık parçaların koleksiyonlarını yaratır." (Fineberg, 2014, s. 213).



Görsel 14. Arman, 1960, Büyük Burjuva Atığı / Large Bourgeois Refuse.
Artsy. Erişim: 17.08.2017. goo.gl/GVfWep

Sanat ile gündelik hayatı kaynaştırmayı amaçlayan bir diğer grup da Cobra'dır. İkinci Dünya Savaşı'nın arkasından Dada'nın mirasına sahip çıkan ilk hareketlerden biridir. "Savaşı, Batı'nın akılcı kültürünün bir temsili gibi yorumlarlar. Amaçları 'akılın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmaktır.'" (Nieuwenhuys, 2011, s. 261). Cobra sanatçılarına göre, bütün estetik kurallar reddedilmelidir. Bu yolla her insanda var olan ifade etme dürtüsü tamamen özgürleşir, herkes sanat üretebilir ve böylece sanat gündelik hayatla kaynaşabilir. Peş peşe gelen ve neredeyse Cobra grubuyla iç içe geçen Sitüasyonistler, dünyayı değiştirmeyi amaçlayan, sanatçı, yazar ve aktivistlerden oluşan kolektif ve ortak çalışmaya dayalı küçük bir topluluktur. Sitüasyonist Enternasyonel'in konusu da gündelik hayat pratiğinden doğmuştur. Topluluk, ilk kez 1950'lerde bunun üzerine düşünmeye başlar. Onlar için kültür" terimi, bir dönemin gündelik hayata tepkisi anlamında, estetiğin, duyguların ve adetlerin bir karışımını ifade" eder (Debord, 2011, s. 281).

Guy Debord'un deyimiyle Sitüasyonistler "ilk başlarda en azından şehirler inşa etmek, yeni tutkuların sınırsızca oluşmasına elverişli bir çevre kurmak istemişlerdi" (Wark, 2014, s. 12). Temel amaçları, kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurdukları sitüasyonlar (durumlar) inşa etmek ve onları daha üst düzeyde bir niteliğe dönüştürmektir. Hatta hayatın vasat olmayan bir parçasını genişletmek, boş anları olabildiğince azaltmaktır. Bir bakıma insan hayatının niteliksel olarak genişletilmesini amaçlayan bir girişim olarak da görülebilir. Sitüasyonistler, bir rastlantısal sitüasyonlar dizisinden oluşan insan hayatının, tam olarak birbirine benzemese de neredeyse aynı olduğunu iddia ederler. "Bizim sitüasyonlarımızın geleceği olmayacaktır, insanların gelip geçtiği yerler olacaktır onlar. Sanatın ya da herhangi bir şeyin değişmez karakteri, bizim içten dertlerimiz arasında yer almıyor. Sonsuzluk düşüncesi bir insanın eylemleri hakkında tasavvur edebileceği en aşağılık düşüncedir" (Debord, 2011, s. 302).

Sanatın değişmez karakterini reddeden Sitüasyonistlerin olumsuz eylem pratiği, yirminci yüzyıl kapitalizmindeki gündelik hayat ile bu hayatı daha cazip göstermek için terk ettiği şeyler arasındaki uzaklığı açığa çıkarmayı amaçlar. "Cobra grubu içinde anılan ve daha sonraları Sitüasyonist Enternasyonal hareketi içinde de adı geçen Jorn için sanat, hayatın, aktivizmin ve stüdyo pratiklerine bağlı olmayan bir özgürlüğün ifadesidir" (goo.gl/6ECp-Pr). Sitüasyonizm'in kurucularından Jorn'un teorisi sanatıyla ve hayatıyla bağlantılıdır. Jorn dünya görüşü ile hayata ilişkin tutumu birbirinden ayırır.

Dünya görüşüne ilişkin her şey, deneyelliğin en ufak bir esintisi bile olmadan rutininde sürüp giden gündelik hayattan ayrı kalacaktır. Hayata ilişkin maddeci tutum, tam da maddeden hayata niteliksel dönüşümü ilk sıraya koyan maddeciliktir. Jorn'a göre bilimsel sosyalizmin kusuru, maddeci bir dünya görüşünü benimsemesine rağmen hayata ilişkin maddeci tutumu kucaklamamasıdır. Jorn'un sanatsal maddeciliği işte bu boşluğu doldurmaya niyet eder. (...) Hakiki sanat, bireyin ötesine uzanan ve kolektif bir pratiği harekete geçiren öznel bir gerçekçiliktir: "bu yüzdendir ki, sanat, doğanın bir temsili, bir aynası değil, doğrudan doğruya dönüştürülmesidir." Sanat, doğayı ikinci doğaya dönüştüren ama bunu yaparken doğayı öze veya düzene indirgemeyen deneysel bir toplumsal pratiktir (Wark, 2014, s.67).

Jorn, egemen sınıf sanatına karşı halk sanatının yanındadır. Ancak bunu eleştirel bir şekilde yapar. Jorn, Modifikasyonlar (Görsel 15) adlı dizisi için bitpazarından aldığı amatör resimlerin üzerine figürleri ve manzaraları anlaşılmaz hale getirmeden resimler yapar. Jorn'a göre, "Toplumumuzdaki çocuksu yetişkinlerin sanatı, klasik sanatın bugünkü biçimlerinde ustalaşmaya yönelik sarsak bir girişimden ibarettir." (Wark, 2014, s.69). Mevcut biçimlerin taklidini, sanat ile hayatın birbirinden ayrı şeyler olduğu fikrini koruduğunu düşündüğü için doğru bulmaz.



Görsel 15. Asger Jorn, 1962, Bretonyalı Kadınlı Modifikasyon / Modification with Brittany Woman. Hildegoesasger. Erişim: 18.08.2017. goo.gl/xrDu62

Gündelik hayat ve eylem ilişkileri açısından yakın geçmişten ve Türkiye’den bir örnek olarak “Özgür Kazova Eylemi” gösterilebilir. Olay şöyledir: 30 Ocak 2013’te işçilerin ödenmemiş maaşları olmasına rağmen kendilerine haber verilmeden çalıştıkları fabrika kapanır. Şubat 2013’te işsiz kalan işçiler direnişe geçerler. Patron fabrikayı satmıştır. İşçiler, satılmış olan fabrikayı işgal ederler. Mahalle forumlarının desteğiyle Kazova işçileri üretime geçme kararı alır. Kasım 2014’te işçiler patronsuz üretime başlarlar. 27 Ocak 2015’te işverene ait makineler, işçilere, alacakları karşılığında verilir. İnternet aracılığıyla yürütülen kampanyayla harç bedeli ödenir. Özgür Kazova, ürünlerini “patronsuz kazak” sloganıyla üretir. Özgür Kazova deneyimi;

karşılaşma ve ilişkisellik unsurlarını içeren, gündelik hayatı (...) zaman zaman yeniden üreten duyuşal, duygulanımsal, ekonomik bir deneyimdir. Özgür Kazova örneğinde dönüştürücü (...) sınır aşıcı politik potansiyeller, fiziksel mekânlar, örgütlenme ve üretim biçimleri olarak somutlaşır. Toplumsal hareketlerin repertuarından farklı olarak Özgür Kazova işçileri, yaratıcı ifade biçimleriyle kendilerini temsil etmenin ötesine geçmişlerdir. Onlar yeniden ele geçirdikleri üretim araçlarıyla (bedenleri ve makineler) politik kimliklerini ve sosyal ilişkilerini dokumaktadırlar. Daha ileri giderek, estetik politik eylem olarak kazak üretmeye başladıkları söylenebilir. Bugün “patronsuz kazak” elle tutulur, somut anti-kapitalist değer, gündelik yaşamda yeni olasılıklar evrenini görünür kılan somut eleştiri olarak düşünülebilir. Açtığı olasılıklardan dolayı, bir sanat yapıtı olarak bile değerlendirilebilir (Çolak, 2015, s. 294).

Bir direniş eyleminin sanatsal bir pratik olarak kabul edilmesi, herkesin sanat eseri üretebileceği fikrini destekler. Ele geçirdikleri üretim araçlarıyla sosyal ilişkilerini yeniden üreten işçilerin bu tavrı, Marx'ın toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi önerisiyle paralellik taşır.

Sonuç

20. yüzyılın başlarından itibaren, Dada başta olmak üzere Neo-Dada, Happening, Pop Art, Foto Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Cobra, Sütüasyonist Enternasyonal gibi akım ve hareketlerde yer alan sanatçıların her biri kendi yöntemiyle sanat ile hayatı birbirine yaklaştırma yönünde öneriler sunmuşlardır.

Sosyolojik bağlamda çalışmalar yapan araştırmacılar da modern dönemlere özgü gündelik hayat kavramını irdelerken, John Roberts'da olduğu gibi, öncelikle gündelik hayat kavramının devrimci tarihinin odak noktası haline getirilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

Bu bağlamda, gündelik hayatta devrimin, her tür değişime ve tarihsel olana direnmeden, “şimdinin geçmişe egemen olacağı ve hayatın yaratıcı yanlarının daima rutin yanlarının üzerinde olacağı koşulları” yaratacağı konusunda, sanatın ve sosyolojinin ortak noktada bulunduğu söylenebilir (Debord, 2011, s. 334).

Şimdiki zamanda yeniden üretilen kültür ve gündelik hayat, değiştirilmesi gereken şeydir. Üretim terimi ise Marx'ın da belirttiği gibi “insanın” kendi kendisini üretmesini ve toplumsal ilişkilerin üretimini kapsar.

Tüm bu görüşler ışığında, 20. yüzyıl sanatında çok büyük etkiye sahip olan Dada hareketi örneği, sanat ile sosyolojinin, gündelik hayatta devrim gerekliliği yorumunda ortak noktada bulunduğu fikrini destekler. Dünyanın gidişatına bir tepki olan Dada hareketi, politik tavrıyla yeni bir toplumsal yapı önerir. Dada, sanat ile hayat arasındaki sınırları kaldırmayı ister. Marcel Duchamp'ın sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermesiyle birlikte sanat ile hayat arasındaki sınırlar zorlanmış ve artık sadece düşünce ön plana çıkmıştır.

Hayat ile yüksek sanat arasındaki büyük boşluğa dikkat çekmek isteyen Robert Rauschenberg, sanat ve gerçek hayat arasındaki bu boşlukta hareket eder. Çalışmaları, çağdaş kültür ile günlük hayatın sanatta sunum biçimlerine bir örnektir.

Konu ve malzeme anlamında, gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan ve özellikle de günlük hayat ikonlarından sanat yapan “Johns'un “Bayrak”ı tanınmış bir nesnenin statüsünün sorgulanmasına yol açmıştır.

Neo-Dada sanatçıları, sanatın, sıradan gerçekliği kapsamı ve popüler kültürü ön plana çıkarması gerektiğini savunarak, Soyut Dışavurumcu resmin elitizmini reddetmiş; toplum ve çevreyi ön plana alan, daha sosyal sanat formunu tercih etmişlerdir.

Sanatta ustalık ve kalıcılık yerine “katı olmayanı”, “gelip geçici” olanı öneren Kaprow'un happeningleri, duvara asılarak ya da kaidenin üzerine konularak izlenen sanat eseri anla-

yışını değiştirmiştir. “Sanat” bir obje olmaktan çıkmış, hareket, ses hatta koku bile içeren ve izleyicinin de katıldığı her şey olabilmıştır.

Yüksek kültür ile kitle kültürünün tüketme biçimleri arasındaki sınırları eriten Pop Sanat, gündelik hayatın bir parçası olan nesnelerden ve hazır-imgelerden yararlanmış ve bunların sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmalarını sağlamıştır.

Foto-Gerçekçilerden Chuck Close’un dev boyutlu portreleri; Richard Estes’in dükkân vitrini resimleri; Hanson’ın özellikle Amerikalı alt ve orta sınıfları konu alan gündelik hayattan sıradan tipleri, Amerika’nın gerçek popüler kültürünü görünür kılarak, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçekliği ile yapaylığı arasındaki sınırların sorgulanmasına yol açmıştır.

Yeni Gerçekçiler, resim ve heykel alanında yeni bir formül önermek yerine, gerçeğin kendisinin algılanmasını önermişler ve gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlamışlardır.

Cobra grubu sanatçıları, her insanda var olan ifade etme dürtüsünü tamamen özgürleştirmek adına bütün estetik kuralları reddetmişlerdir. Böylece herkes sanat üretebilecek ve sanat gündelik hayatla kaynaşabilecektir.

Dünyayı değiştirmeyi amaçlayan Sitüasyonistler, insan hayatının bir rastlantısal sitüasyonlar (durumlar) dizisinden oluştuğunu ve bunların hepsinin neredeyse aynı olduğunu iddia etmişlerdir. Amaçları, somut olarak kurdukları sitüasyonlar inşa ederek, hayatın vasat olmayan bir parçasını genişletmek, boş anları azaltmak ve insan hayatının niteliksel olarak genişletilmesini sağlamaktır. Sanatın değişmez karakterini reddeden Sitüasyonistlerin olumsuz eylem pratiğindeki amaç, yirminci yüzyıl kapitalizmindeki gündelik hayat ile bu hayatı daha cazip göstermek için terk ettiği şeyler arasındaki uzaklığı açığa çıkarmaktır.

“Özgür Kazova Eylemi” dönüştürücü, sınır aşıcı, fiziksel mekânlar, örgütlenme ve üretim biçimleri olarak somutlaşır. İşçiler, ele geçirdikleri üretim araçlarıyla sosyal ilişkilerini yeniden üretirler. “Patronsuz kazak” sloganı, Anti-kapitalist bir değer olarak gösterilebilir. Somut bir eleştiri olan bu eylem, Sitüasyonistlerin “durum”ları gibi, bir bakıma gündelik hayatta yeni olasılıklar sunar. Amaçları sanat yapmak olmasa da yaptıkları, neredeyse bir sanat yapısı olarak değerlendirilebilir.

Gündelik hayatta yapılabilecek önemli değişikliklerle bir devrim gerçekleştirme konusunda Marx, Lefebvre, Benjamin ve Roberts’in birbirine yakın görüşler öne sürmüşlerdir. Bu düşüncülerin görüşlerine paralel olarak, sanat alanında, sanat ile hayatı birbirine yaklaştırmak ve iç içe geçirmek bağlamında devrimci bir yaklaşım sergileyen ve yukarıda değinilen akım ve hareketlerin Larry Shiner’in de belirttiği gibi, sanat ile hayat arasındaki sınırları aşma konusunda başarılı oldukları söylenebilir.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Art Encyclopedia. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/aGx5nV

ArtEveryWhere. Erişim: 17.08.2017. goo.gl/eBvSeD

Çolak, E. B. (2015). Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi: Gündelik Hayatı Örmek. Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat (Ed.). *Direnış ve Estetik*, s. 291-324. İstanbul: İletişim Yayınları.

Debord, Guy. (2011). Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler İçin Perspektifler (U. Kılıç, Çev.). Ali Artun (Ed.). *Sanat Manifestoları*, s. 333-335. İstanbul: İletişim Yayınları.

Debord, Guy. (2011). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor (K. Özsezgin, Çev.). Ali Artun (Ed.). *Sanat Manifestoları*, s. 278-306. İstanbul: İletişim Yayınları.

Fineberg, Jonathan. (2000). *Art Since 1940*. London: Laurence King Publishing.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Jones, Amelie. (1998). *Body Art / Performing The Subject*. London: University of Minnesota Press.

Lefebvre, Henri. (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (İ. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2015a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2015b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2015c). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Mathilde. (2014). Neo-Dada and Pop. *World of Art*. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/iHkLh2

Nieuwenhuys, Constant. (2011). Manifesto (U. Kılıç, Çev.). Ali Artun (Ed.). *Sanat Manifestoları*, s. 278-306. İstanbul: İletişim Yayınları.

Petzel. Erişim: 21.08.2017. goo.gl/6ECpPr

Rauschenberg. Erişim: 03.08.2017. goo.gl/qufsPT

Roberts, John. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi* (E. Ercan, Çev.). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Sanouillet, Michel. (1998). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York (T. Ilgaz, Çev.). Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni*, s. 303-316. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

The Art Story. Erişim: 23.08.2017. goo.gl/CsXm7Y

Wark, Mckenzie. (2014). *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var* (A. Çiltepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Yinfeng, Wang. (2017). Yard by Allan Kaprow, 1961. Open Source Studio (OSS). Erişim: 03.08.2017. goo.gl/qiww9E

ARMAN T. MANOOKIAN: KAYIP CENNETİN İMGESİ

ARMAN T. MANOOKIAN:
THE IMAGE OF THE LOST PARADISE

ÖĞR. GÖR. SEYED MEHDİ SEYED SAADATI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

mehdisaadeti@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4633-2209>

Öz: Türkiye’de modern sanat tarihini araştıranların büyük bir çoğunluğunun gözden kaçırdığı önemli bir eksiklik, yüreklerinde büyük acılarla bu topraklardan kaçmaya mecbur bırakılan sanatçıların hikâyeleri ve yapıtlarıdır. Onların, kökeni bu topraklarda bulunan eserleri, şeytanın ayak basmadığı cennetin melodisine özlemle doludur. Birçoğu, doğdukları vatandan uzak, bir kurtuluş beklentisinde, dönülmez yola erkenden gitmeyi seçti. Edebiyatta Sivas doğumlu Varoujan, müzikte Kütahyalı Komitas ve resimde Vanlı Manoug Adoyan (Archile Gorky) günümüzde Anadolu sanat tarihi içinde az çok tanınmaktadır. Bu yazı, Prof. John Seed’in tarihi verileri esas alınarak, İstanbullu Arman Tateos Manookian’ın eserleri ve onun sanatsal düşünceleri doğrultusunda hazırlanmıştır. Makalede, Manookian’ın eserlerindeki kaybolmuş cennet imgesi ve bu imgenin mitolojik kökenleri incelenmiştir. Ayrıca, sanatçının kullandığı plastik dilin, modern sanat akımlarıyla olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Bu bağlamda bu çalışma, Paul Gauguin’in Tahiti’deki sanatsal tecrübesinden yararlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Arman T. Manookian, Paul Gauguin, Cennet İmgesi, Mit, Kurtuluş Kavramı, Hawaii.

Abstract: The important gap which close to all of Turkey’s modern art history researchers have overlooked is the life stories and artworks of the artists who have had to escape from these lands with great sorrow in their hearts. Theirs artworks which are rooted in this land are full of yearning for the melody of the paradise which the devil hasn’t set foot on it. Most of them prematurely chose the no return way, expecting for a salvation. Varoujan from Sebastia in literature, musician Komitas from Cotyaem and Manoug Adoyan (Archile Gorky) from Van more or less are known in Anatolian art history today. This article that is based on historical data from Prof. John Seed’s researches, is prepared about Arman Tateos Manookian’s artistic concepts and artworks who was born in Constantinople. And also the image of lost paradise

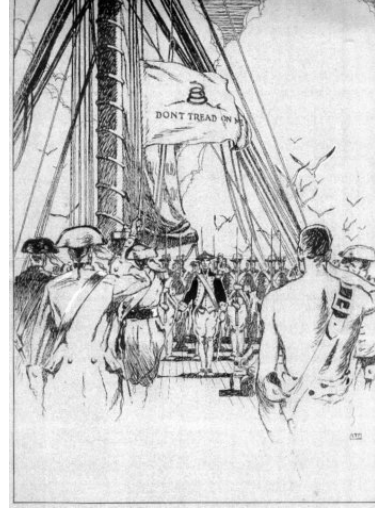
was investigated in Manookian's artworks, in the article. Additionally, the effect of modern art movements in artist's works was interpreted. In this context, the article has benefited from the artistic experiences of Paul Gauguin in Tahiti.

Keywords: Arman T. Manookian, Paul Gauguin, The Image of Paradise, Myth, Concept of Salvation, Hawaii.

10 Mayıs 1931'in bir Pazar akşamında, yapılmış veya yapılacak bütün katliamlardan uzak, Hawaii'nin merkezi olan Honolulu Limanı'nda bulunan kiralık ve mütevazı bir dairede bir grup arkadaş toplanmış, *Wink Murder*¹ oynuyorlardı. Saat 22.15'i gösterdiğinde, yirmi yedi yaşında İstanbullu esmer bir genç, mimar arkadaşı Cyril Lemmon ve onun ailesinden özür dileyerek odasına çekildi. Oda ve atölyesi, aslında arkadaşının evinin bodrum katındaydı. O odada kendini zehirleyerek öldürdü. "Ertesi gün *Honolulu Advertiser* isimli yerel bir gazete, adli tıp raporuna dayalı, Ermeni bir gencin intiharıyla ilgili küçük bir haber yayınladı" (goo.gl/2KEbHY).

Arman Tateos Manookian, 15 Mayıs 1904'te, İstanbul'da yayıncılıkla uğraşan bir ailede doğar. On dokuz sene sonra, 8 Ekim 1923'te, felaketten dolayı annesiyle birlikte Fransa'ya kaçmış kız kardeşine, Amerika Deniz Kuvvetleri'ne kaydolup Amerika vatandaşlığına geçtiğine dair bir mektup gönderir. Bu tarihten iki sene önce, Arman, gündüzleri çalışarak Rhode Island'da bulunan Yüksek Tasarım Okulu'nun gece kurslarına kayıt yaptırmıştı. Desende hızlı bir ilerleme gösterdiği için bedava öğrenim bursu kazanır ve okuduğu iki senelik okulun *Ticaret için Tasarım* bölümünü, yüksek bir derece ile bitirir. Orduya geçtikten sonra, Arman, Binbaşı Edwin N. McClellan'ın ofisinde çalışmaya görevlendirilir. Binbaşı, bir tarihçi olarak Amerika Deniz Kuvvetleri'nin Birinci Dünya Savaşı'ndaki cephelerini araştırmak ve arşivlemekle görevliydi. McClellan, genç askerin desen yeteneğini keşfeder ve yaptığı araştırmaların görsellerini hazırlamak üzere, illüstratör olarak çalıştırır. (Görsel 1 ve 2). Manookian, McClellan eşliğinde birçok limana deniz yolculuğu yapabilme şansını yakalar. Bu sırada Manookian'ın McClellan'ın araştırmalarını esas alarak yaptığı illüstrasyonların bazıları, *Leatherneck Magazinn of the Marine* dergisinde yayınlanır. Arman'ın tasarımları 18 Ekim 1924 ve 16 Mayıs 1925'te yayınlanan derginin kapağında yer alır.

¹ Katılımcılardan birinin gizlice katil olarak seçildiği ve diğer katılımcıların oyun süresince, katil rolünü üstlenen kişinin kim olduğunu bulmaya çalıştıkları bir oyun.



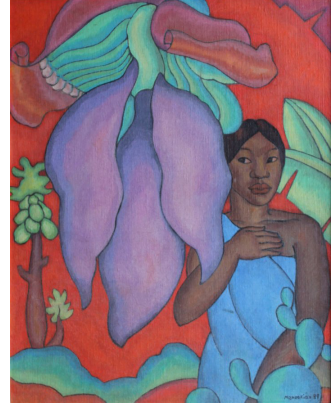
Görsel 1. Arman Manookian, 1920'ler, Bahamas 1778, Honolulu Güzel Sanatlar Akademisi.
Wikimedia Commons. Erişim:1.7.2017. goo.gl/eUvBx5

Görsel 2. Arman Manookian, 1920'ler, Albay Samuel Nicholas Denizcileri Sunuyor / Capitan Samuel Presenting Marines, Honolulu Güzel Sanatlar Akademisi.
Wikimedia Commons. Erişim:1.7.2017. goo.gl/QrpjU

Binbaşı ve onun emrindeki askeri, Manookian, 1925'te, Hawaii'ye vardıklarında hayatlarındaki en büyük değişimi yaşadılar. Hawaii Manookian'da, sonsuz suların içinde kaybolmuş, dünyadan habersiz, masum ve barış içinde uyuyan bir cenneti bulma beklentisini uyandırmış olmalıdır. Mekânla böyle bir ilişkiyi daha önce Gauguin Fransa'dan kaçıp Tahiti'ye giderken de yaşamış olmalıdır. K. G. Jung'un bakış açısıyla bakıldığında, bu mekânın bir ada oluşu, bilinç ve bilinçaltı ikilemi üzerinden okunabilir. "Su, bilinçaltının en yaygın sembolüdür" (Jung, 1969, s.18). Bu ikilemi Gauguin, *uygar-vahşi* tabiriyle ele alır. Gauguin'in Tahiti'ye vardığında adı bir Fransız kolonisiyle karşılaştığı için hayal kırıklığına uğradığı bilinmektedir. Genç Manookian da yaklaşık altı sene içerisinde aynı hissiyatı yaşadı. Fakat McClellan ve Manookian, yüreklerinde büyük bir hevesle Hawaii'ye ayak basmışlardı. Binbaşı, tarihçiliği bırakıp mistik şiirler yazmağa başlar. Manookian ise 1927'de ordudan istifa edip Hawaii'de yaşamak ve hayatını resim sanatına adamaya karar verir. Manookian, intiharından önce yaklaşık altı sene boyunca Honolulu kentinde kurduğu resim atölyesinde yaşayarak resim yapar. Ordudan çıktıktan sonra sanatçı, yaşamını idame ettirmek için yerel dergilere illüstrasyon yapmanın yanı sıra, kolonide yaşayan Amerikalı çocuklara özel resim dersleri vermek zorunda kalır, ancak bu durum onun resimdeki ciddiyetini pek fazla etkilemez. Manookian'ın bu dönemde tuval ve tahta üzerinde yaptığı birkaç eser, günümüzde Honolulu Sanat Akademisi'nin müzesinde korunmakta, fakat birçoğu özel koleksiyonlarda yer almaktadırlar. Ayrıca, Honolulu kentinde duvar üzerinde yaptığı birkaç eser bilinmektedir (Görsel 7).



Görsel 3. Arman Manookian, 1928, Kırmızı Yelkenler / Red Sails, John ve Petty Diks Koleksiyon. Network54. Erişim: 2.7.2017. goo.gl/b2HRYW



Görsel 4. Arman Manookian, 1929, İsimsiz, Özel Koleksiyon. Wikimedia Commons. Erişim:2.7.2017. goo.gl/i1rjDe

Manookian'ın sanatı, Prof. John Seed'in² 2012'de Los Angeles'ın Ararat-Eskijian Müzesi'nde *Kırılğan Cennet* başlıklı konuşmasıyla beraber tanınmaya başlar. Seed, daha sonra makale halinde yayınlanan bu konuşmada, Manookian ile ilgili on üç senelik araştırmalarının sonucunu kamuoyuyla paylaşır. Bu araştırmalara göre Manookian intiharından bir sene önce geçirdiği bir sinir krizinde, o esnada elinde bulunan tüm resimlerini imha ettiğinden, sanatçının sadece tuval ve tahta üzerine yaptığı otuz bir eseri ve birkaç duvar resmi günümüze kadar kalabilmiştir. Bu otuz bir eserden biri de zaten sanatçı tarafından ikiye bölünmüş haldedir. Bundan dolayı Manookian, uzun bir süre Hawaii dışında pek tanınmamıştır. Bunda, Manookian'ın Deniz Kuvvetleri için yaptığı yüzlerce desenin hiçbir zaman kitap halinde yayınlanmamasının da etkisi olmuştur. "Bu desenler, 1954 yılında *Deniz Kuvvetleri Tarihi* ve *Deniz Askerleri* başlığıyla mikrofilme dönüştürülmüş ve New York Halk Kütüphanesi'nde korunmaktadır fakat hiçbir zaman yayınlanmamıştır" (Arakilians, 2015, s. 190).

Gauguin gibi Manookian da uzun zaman denizcilik yapmıştır. Denizde uzun süreli yolculuklar, onlarda ideal dünyayı bulma beklentisi yaratmış olabilir. Bu ideal, günahı tanımayan *Hiçbir Yer Kasabası*'nı³ ne Gauguin, Panama ve Tahiti'de arayıp bulabildi, ne de Manookian Hawaii'de. Her iki sanatçının da mitolojiye ilgileri tesadüfi değildir, çünkü aradıkları yerin özü zaten gerçeğe değil, mitle bağlantılıdır. "Mit her şeyden ziyade *varlığa köken vermek*." ⁴ Çiçeğin yapraklarını yan yana koyan, bir araya getirip onları farklı renklerde tasarlayan dır mit" (Shayegan, 2004, s. 195). Manookian, sanatının mit ile ilişkisini, Bizans sanatındaki köklerinden bahsederek anlatıyor (Arakilians, 2015, s. 186).

² Sanat yazarı ve San Jacinto Üniversitesi öğretim üyesi.

³ Şehabettin Sühreverdi'nin dilinden: Nakoja Abad.

⁴ K.G.Jung'un dilinden: Begründen: varlığa köken vermek.

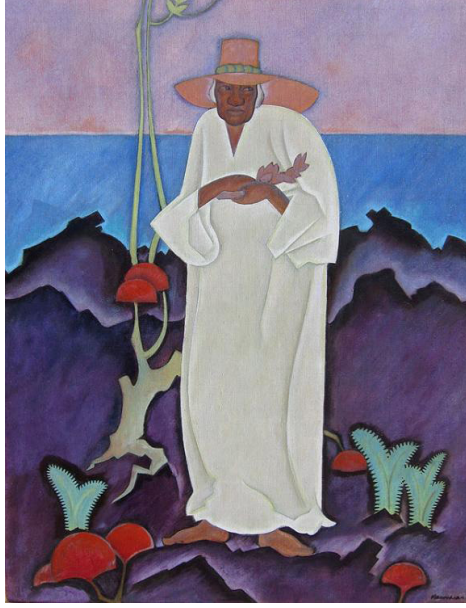
Bu açıklamasına rağmen, Manookian'ın plastik dilinin modern olduğu şüphe götürmez. Eserlerinde, izlenimcilik sonrası, fovizm ve primitivizm akımlarının etkisi ve genel olarak 20. Yüzyıl Batı sanatı zevki açıkça görülmektedir. Ancak sanatçı, Bizans sanatını referans göstererek kendi sanatına dair daha derin bir etkiye işaret etmek istemiş olabilir. Bu etki, Hristiyanlıktaki günah kavramını tanımayan, ezeli / efsanevi çağın cennet imgesinden kaynaklanmaktadır. Manookian, kendi sanatının kökenini Bizans dönemine dayandığını iddia ederken, o dönemdeki zaman ve mekândan arınmış mitolojik-dini atmosferi görselleştirme çabasına ve kendi çabasının da bu yönde olduğuna işaret etmektedir. Bizans sanatından derinden etkilenen Ermeni minyatür sanatındaki cennet imgesi, Hristiyan sanatı içerisinde böyle bir mitolojik-dini atmosferi yaratmanın uç noktalarından biri sayılır. Ermeni minyatür sanatı birçok dönemde Hristiyan kaynaklarının yanı sıra farklı kaynaklardan da beslenmiştir (Görsel 5). "Kullanılan motiflerin ilham kaynağı, çoğu zaman pagan kültüründeki güneş, su ve yaşam ağacının simgeleri olmuştur." (Dournovo, 1961, s. 13). Bundan dolayı Batı Hristiyan sanatı geleneğine nazaran mitolojik dile daha yakındır. Manookian, İstanbul'da ilk eğitimini, Daniel Varoujan'ın⁵ yönettiği St. Gregory The Illuminator okulunda aldığına göre, böyle bir hazineden habersiz olmadığı çıkarımını yapabiliriz. Sanatçıdan kalan resimlerin bazılarında ağır basan ve çok iyi işlenmiş efsanevi hikâye anlatıcılığı, bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir. Ayrıca, minyatürün etkisi, Manookian'ın bazı eserlerinde doğu estetiğini anımsatan dekoratif motifler şeklinde görünür. Bu atmosfer, işlediği konuya göre, bazen bitkilerin biçiminde, giysilerin üzerindeki nakışlarda, bazen de figürün duruş şeklinde açığa çıkar. Minyatür etkisinin en uç noktasını 1930 tarihli *Şaman* isimli resimde görebiliriz (Görsel 6).



Görsel 5. Etchmiadzin İncili. 989, Selvi ve Kuşlu Tapınak / Tempietto with Birds and Cypresses, Noravnak Manastırı, Siunik.

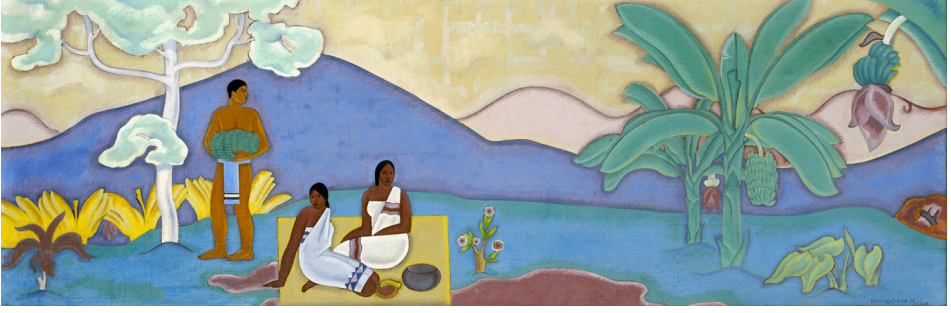
Dournovo, Laydia. A. (1961). *Armenian Miniatures*. New York: Abrams, s. 31.

⁵ Sivas doğumlu Ermeni şair ve eğitimci. 26 Ağustos 1915'te İstanbul'da idam edilmiştir.



Görsel 6. Arman Manookian, 1930, Şaman / Shaman.
Wikiart. Erişim: 2.7.2017. goo.gl/crHura

Gauguin ile Manookian'ın resimlerinin benzerliği, önemli ölçüde, sanatçının Hawaii Sanat Akademisi'nde düzenlenen modern sanatla ilgili söyleşi ve derslere sürekli katılımından kaynaklanmış olabilir. Manookian'ın 1927'de akademide, Tahitili sanat eleştirmeni, Claude Riviere tarafından yürütülen derslere katıldığı bilinmektedir. Paul Gauguin'in resimlerinde renk analizi, çizgi değeri ve ışık-gölge kullanımı, bu derslerin konusunu oluşturmaktaydı. Başlangıçta Manookian her ne kadar bu derslerin sayesinde Gauguin'in ağır etkisi altında kalmışsa da, sanat kariyeri ilerledikçe kendi yolunu bulmaya yönelmiştir. Gauguin'in Manookian üzerindeki etkisini yüzeysel ve sırf bir taklit olarak ele almak bizi yanıltabilir. Manookian ve Gauguin'in resimlerinin benzerliği, iki sanatçının sanat hakkındaki birbirine yakın düşüncelerinden kaynaklandığı söylenebilir. "Önce heyecan, sonra anlayış Gauguin'in başlıca iletisiydi; bu da kusursuz değil, zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine, heyecan verici renkler ve akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu" (Lynton, 2004, s. 20). Bu özellikler Manookian için de çok önemliydi. Kendisiyle eş zamanda Hawaii'de bulunan ve daha fazla ün sahibi olan, Lionel Walden veya Howard Hitchcock gibi tropik manzaraları resmeden gerçekçi ressamların hiçbirinden etkilenmedi.



Görsel 7. Arman Manookian, 1930, Muzları Tutan Erkek / Man Holding Bananas, Özel Koleksiyon. Hyperallergic. Erişim: 9.7.2017. goo.gl/u5FpFA



Görsel 8. Arman Manookian, 1929, Polinezyalı Kız / Polynesian Girl, Michell Brown Koleksiyonu. WikiArt. Erişim: 4.7.2017. goo.gl/dZ5FdL

Görsel 9. Paul Gauguin, 1899, İki Tahitili Kadın / Two Tahitian Women, New York Metropolitan Müzesi. Metmuseum. Erişim: 10.7.2017. goo.gl/ZcUQeT

Manookian, resimlerinde parlak, gölgesiz, yüksek kontrastlı ve gerçekçi olmayan renkler kullanmış, biçimleri belirgin ve çoğu yerde kalın konturlarla ortaya çıkarmıştır. Fovist ressamların birçoğunun eserlerinde ortak olan bu özellikler, onun resimlerinin plastik dilini 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da çalışan birçok sanatçının eserlerine yaklaştırmaktadır, ancak Manookian ve örneğin Gauguin gibi sanatçıların çalışmaları yan yana getirildiklerinde, aralarında büyük farklılıklar var olduğu anlaşılabacaktır. Burada amaç, genç bir sanatçının çalışmalarını modern sanatın ustalarından dev bir sanatçının eserleriyle değer açısından

kiyaslamak değildir. Sanatsal yaratım ve sanatsal yaşam bakımından benzer tercihler yapmış iki sanatçı olarak Manookian ve Gauguin'in eserlerini kıyaslamadaki amaç, çok daha tanınmış olan Gauguin'in eserleri aracılığıyla Manookian'ın sanatsal dilini analiz etmek ve onun iç dünyasına bir pencere açabilmektir. Bu anlamda, her iki sanatçının da eserlerine yansıttıkları mitolojik yaklaşım, bize önemli bir ipucu sunar (Görsel 8 ve 9).

Manookian'ın yarattığı dünyanın gerçekle ilişkisi, gündelik olayların mantığına değil, mitolojik hikâyelere ve kahramanlara dayalıdır. Dolayısıyla zaman ve mekân ilişkisi de efsanevi ve gerçekdışıdır. Gauguin gibi o da, bu yolu seçerek sıkıcı ve adil olmayan gerçekten *kurtuluş* için bir imkân aramaktadır. Her özgür ruh için "kurtuluş, varlığın lükslerinden biri değil, Kafka'nın deyişiyle alnın kemiğiyle yolu kapatan bir insanın son kaçış yoludur" (Benjamin, 1992, s. 40). Bu yüzden de büyük acılar çekmiş Manookian için her titrek ışık bir umut uyandırır. Onun için kurtuluş kıvılcımı sanat dışında, gerçek dünyada bulunamaz. Manookian'ı, mitolojik dünyaya sığınarak görünür gerçeklikten koparan şey, sanatta dair umududur. Tekrarlamak gerekirse, Arman, kendi sanatını Bizans sanatıyla ilişkilendirerek, bu umudun dini-mitolojik temelini vurgulamıştır. Sanatçının genç yaşlarında intihar etmesi de, onun Nietzsche'nin deyişiyle *görünür dünyayı kabul edip ona karşı iyi niyet olarak sanna* inancını kaybetmesi temelinde algılanabilir (Nietzsche, 2003, s. 114). "Sanatlara iyi demeseydik, gerçek dışına tapmanın bu türünü bulmamış olsaydık, şimdi bize bilim aracılığı ile verilen genel geçer yanlışlık –kuruntu ile yanlışlığın bilen, duyan insanın koşulları olduğu görüşü- düpedüz katlanılmaz olurdu. İçtenlik ve dürüstlük, iç bulantısına ve intihara yol açardı" (Nietzsche, 2003, s. 114).



Görsel 10. Arman Manookian, 1929, Hawaiiili Balıkçılar / Hawaiian Fishmen.
Wikimedia Commons. Erişim:1.7.2017. goo.gl/nA3Qpl



Görsel 11. Arman Manookian, 1928, Hawaiili Kız ve Erkek / Hawaiian Girl and Boy, Honolulu Güzel Sanatlar Akademisi. John Seed. Erişim: 2.7.2017. goo.gl/3Gc9Uwl

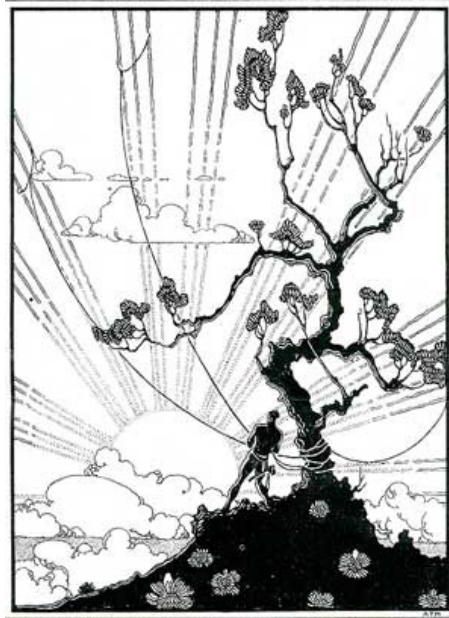
Manookian'ın ordu için yaptığı desenlerde de gerçekte vuku bulmuş, tarihi bir olayı, sanatsal abartı aracılığıyla mitolojik boyuta taşıma çabası, açıkça görülmektedir. Bu desenlerde seçtiği aç ve figür-mekân ilişkisi, tarihi hikâyeye düz yazının monotonluğu yerine şiirsel, epik bir tat kazandırmıştır.



Görsel 12. Arman Manookian, 1930, İsimsiz / Nameless, Honolulu Güzel Sanatlar Akademisi. Honolulu Art Academy. Erişim: 5.7.2017. goo.gl/bveH5n

1920'ler ve 30'laradaki Avrupa dışı modern sanat akımları içerisindeki hareketlere baktığında, Manookian'ın eserlerine benzerlik gösteren yapıtlar bulunabilir. Örneğin, Manookian'ın, Meksika'da aynı dönemde gündemde olan Meksika Duvar Resmi akımından etkilenmiş olması şaşırtıcı değildir (Görsel 12). Çalıştığı atölyede, arkadaşı Lemmon'a ait bir Diego Rivera resminin aslı olduğu bilinmektedir. Meksikalı ressam ve Manookian'ın eserlerindeki ortak nokta, yerel mitolojiye verdikleri önemdir. Ancak genç sanatçının kendi kişisel dünyası, Meksika'da etkin olan Marksist-pozitivist devrimci bakış açısından uzak olduğu açıktır. Meksikalı ressamların aksine, Manookian için zaman kavramı, geleceğe yönelik değil; zamansız, mitolojik çağa ilişkindir. Belki de sanatçı bu çabayla, geçmişte yaşadığı felaketin acı anılarından kurtulmak istemiştir.

Manookian, intiharından yaklaşık dört sene önce, Hawaii'nin yerel Maori halkının mitolojik kahramanı olan Maui'nin hikâyesini anlatan, kağıt üzerinde bir taslak yapmış, ancak hiçbir zaman resme aktarmamıştır (Görsel 12). Efsane şöyle anlatılır: "Bir zamanlar günlerin kısa sürmesinden şikâyetçi olan Hawaii halkı, Maui'den güneşin hızını azaltmasını isterler. Yapmak istedikleri işlere ayıracak zamanları yoktur; karanlık çok uzun sürer; gündüzün ışığı ise daha gelmeden gidiverir. Kahraman, efsanevi, kocaman bir ağacın yardımıyla güneşi, yaptığı iplerle zincire vurup yavaşlatır ve karanlığın süresini kısaltır" (goo.gl/DqDrci). Bu öykünün resme dönüştürülmemiş taslağı, idealist genç sanatçının sanattan ne umduğuna ve sanata devam etmek yerine intiharı tercih etmesinin sebebine dair bir ipucu sunabilir.



Görsel 13. Arman Manookian, 1927, Maui Güneşe Tuzak Kuruyor / Maui Snaring the Sun. John Seed. Erişim: 5.7.2017. goo.gl/RaAniu

Arman Tateos Manookian, henüz arayışını tamamlayamamış, kendi sanatsal yolunu bulamamış, idealist bir genç değildir. Kısacık hayatı ve ondan kalan çok az sayıda esere rağmen, sanata duyduğu inanç sayesinde eserleri, 20. yüzyıl modern sanat tarihi içerisinde değerlendirilebilir. Ayrıca, yapıtlarını incelemek, modern sanat çağında Doğu-Batı ilişkisi araştırmalarında yeni bir ufuk açabilir. Ancak onun en önemli etkisi, Anadolu modern sanat tarihinin kayıp bir parçası sayıldığında belirlenebilir. Tıpkı Manookian ile aynı yılda Van'da doğan Vostanik Manoug Adoyan gibi.

Kaynakça

Arakilians, Rafi. (2015). Another Armenian. *Peyman*, 69, s. 170-193.

Benjamin, W, Scholem, G. (1992). *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932–1940* (G. Smith, Çev.). Boston: Harvard University Press.

Dournovo, Laydia.A. (1961). *Armenian Miniatures*. New York: Abrams.

Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jung, Karl Gustav. (1969). *Archetypes of the Collective Unconscious* (R.F.C. Hull, Çev.). Princeton: Princeton University Press.

Nietzsche, Fredrich Wilhelm. (2003). *Şen Bilim* (L. Özşar, Çev.). Bursa: ASA Kitabevi.

Shayegan, Daryush. (2004). *Idols of the Mind and Perennial Memory*. Tahran: Amir Kabir.

Blurb. Erişim: 2.7.2017. goo.gl/2KEbHY

Legends of Maui / W.D. Westervelt Erişim: 11.7.2017. goo.gl/DqDrci

SANAT YAZILARI - 2017 MAYIS - KASIM - SAYI: 36-37 - ISSN 1300 6665

ART WRITINGS - 2017 MAY - NOVEMBER - NO: 36-37 - ISSN 1300 6665

DİZİN / INDEX

sanat
yazıları

SANAT YAZILARI 36 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Karabey, B. (2017). **"Bodrum'da Seramik Atölyeleri ve Güncel Uygulamaları"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 167-184.

Seçkin, A. (2017). **"Don Thompson'un "Sanat Mezat"ını Pierre Bourdieu'nun Kavramlarıyla Yeniden Okumak"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 157-165.

Tokdil, E. (2017). **"Felsefi Düşünce Sistemlerinde Paradigma Kaymaları, Sanat Alanında Göstergeleri ve Kuratörlüğün Değişen Anlamı Üzerine Bir Okuma"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 121-138.

Savaş, U. T. (2017). **"Gerçek Nesne Simulasyonu Olan Sanal Nesne Bağlamında Özgün Uygulamalar"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 91-105.

Çeber, T. (2017). **"Performans Sanatında Bir Anlatım Aracı Olarak Ses ve İzleyici İlişkisi"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 33-46.

Rüzgar Kayıran, N. (2017). **"Resmin İçindeki Resimler: 17. Yüzyıl Galeri Resimleri"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 47-57.

Tokdemir Özüdoğru, I. (2017). **"Helene Cixous'nun Dişil Yazı Kavramı ve Beden Sanatı"**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 77-90.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Acar, A. (2017). **“Müze ve Sergilemelerde Etkileşimli Tasarım Çözümleriyle Bilgiyi Görselleştirmek”**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 139-155.

Sertalp, E. (2017). **“Müzelerin Tanıtım Kitaplarında Artırılmış Gerçeklik (AG) Teknolojisi Kullanımı: Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Kitabı”**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 107-120.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Betül, B. (2017). **“Güvenli Tasarım Yaklaşımında Acil Durum Tahliye Sistemleri – Bir Kültür Yapısı Analizi”**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 15-31.

Özdamar, M., Fakıbaba Dedeoğlu, E., Karaoğlu Tekin, Ö., Moazemi, S. (2017). **“Tek Yapıda Bütünleşen Farklı Tasarım Kararları: ‘Salt Galata’”**. Sanat Yazıları, 2017; (36): 59-76.

SANAT YAZILARI 37 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Saadati, S. M. S. (2017). **“Arman T. Manookian: Kayıp Cennetin İmgesi”**.
Sanat Yazıları, 2017; (37): 383-394.

Kalfa, Z. (2017). **“Bilim, Makine Ve Sanat: Kesişmeler-Çatışmalar”**.
Sanat Yazıları, 2017; (37): 271-283.

Altaş, Ş. (2017). **“Görünen Tarafın Görünmeyi (Cornelis Norbertus ‘Resmin Ters Tarafı’ Eseri Üzerine)”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 199-208.

Savaş, U. T. (2017). **“Seramik Sanatında Brütalist Etki”**.
Sanat Yazıları, 2017; (37): 331-347.

Emmungil Karamanoğlu, S., Mulla, G., Kök Bali, S. (2017). **“20. Yüzyıl Sanatında Gündelik Hayat – Sanat İlişkisi”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 361-381.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Sarıkavak, N. K. (2017). **“Bir Tasarımcı/Eğitimci Bakış Açısıyla, İlk Okuma ve Yazma Öğretiminde Bitişik Eğik Yazı Mı, Dik Temel Abece Mi?”**.
Sanat Yazıları, 2017; (37): 301-329.

Mollaoğlu, S., Coşar, M. (2017). **“Obez Bireylerin Televizyonda Yayınlanan Obezite ile İlgili Kamu Spotlarının Görsel Tasarımına İlişkin Görüşleri”**.
Sanat Yazıları, 2017; (37): 271-285.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Elbaş, Ö., Elibol, G. C. (2017). **“Konser Salonları İç Mekan Tasarım Unsurlarının Orkestra Sanatçıları Üzerine Etkisi: Türk Silahlı Kuvvetleri Bando Okulu Konser Salonu Örneği”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 229-247.

Şumnu, U. (2017). **“Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: Sivri Akıllılar Filmi Ve Nebioğlu Tatil Köyü”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 349-360.

Civelek, Y. (2017). **“(Post) Modern Bir Mit Olarak Izgara: Eisenman’ın Kavramsal Mimarlığının Başı ve Sonu”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 209-228.

Gökalp Durna, A. (2017). **“3. Sürdürülebilir Kampüs Yaklaşımları ve Türkiye’deki Gelişmeler”**. Sanat Yazıları, 2017; (37): 249-269.